ثقافات

5 العدد
شتاء 2003

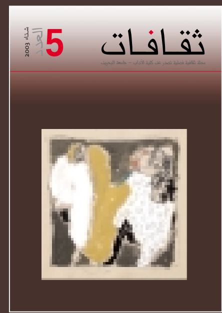
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين



ثقافات
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين
5

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies



مع هذا العدد كتاب ثقافات الأول ديوان سميح القاسم الجديد

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (اربعة أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دينار بحريني	20 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	30 دولاراً امريكياً	60 دولاراً امريكياً
الدول العربية	20دولاراً امريكياً	45 دولاراً امريكياً
الدول الاخرى	45 دولاراً امريكياً	90 دولاراً امريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	7 دولارات امريكية
الدول العربية	5 دولارات امريكية
الدول الاخرى	7 دولارات امريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع
ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين
هاتف: ٧٢٥١١١ / فاكس: ٧٢٣٧٦٣

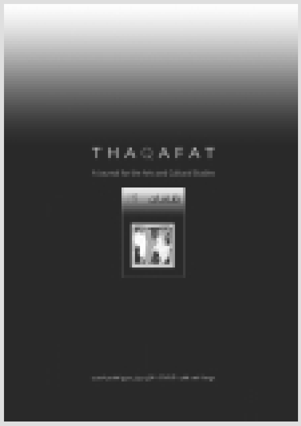
العدد الخامس – شتاء ٢٠٠٣



الغلاف الأول
لوحة للفنان الشيخ راشد آل خليفة / البحرين

التصميم والإخراج الفني
رافــع الناصـري

تـنـفـيـذ الإخـراج الفـنـي
سيد جعفر حميد



الغلاف الأخير



65



133



166

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب - جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير - مملكة البحرين.
البريد الألكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ٤٤٩٧٦٤ - فاكس: ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الأنترنت: www.uob.edu.bh

طبعت بمطبعة جامعة البحرين

Distributors

الموزعـــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



قَدَرُ الشاعر أنْ يغنّي في زمَنِ المحنة

رئيس التحرير

بعد عامين من نكسة حزيران ١٩٦٧، كتب غازي القصيبي قصيدة من عيون شعره، ختمها بهذا البيت الذي يخاطب فيه الأمة العربية:

بالأمس قد قطع اليهود يمينها
أيَرَى الخليج غدًا ضياع يسارها

فكان البيت أول لفتة في شعرنا المعاصر تمَّ من خلالها الربط بين مأساة العرب في فلسطين ومآسيهم القادمة في الخليج العربي.

وإذا وضعنا في الحسبان مسألة التباعد في الزمن بين نكبة ١٩٤٨ بفلسطين ونكبة العراق الراهنة، فإننا سنعتبر هذا البيت نبوءة شعرية مبكرة لمستقبل الأمة العربية وشمسها الزاحفة نحو الليل.

ومنذ ذلك اليوم وأنا أربط، شعريًا على الأقل، بين نكبة فلسطين ونكبات الخليج القادمة. وأذكر من هذه القصائد مقطعًا يقول:

● تفصيل من لوحة للفنان **ضياء العزاوي** / العراق

تَخَشّب الحديد عندما تَخَشّب الرجال
فانتحبت حمامة على غصون البرتقال
وامتد خيط أبيض من الدموع
.. فوق خدها، وسال:
حيفا ويافا تمطران لاجئين
فتزرع الصحراء بالخيام والأطفال
وتزرع الصحراء بالمشردين
ولم يزل قلب فلسطين
.. يسيل لاجئين
ورجَّعت نواحها على ذرا النخيل
.. في الخليج
.. رجعت نواحها حمامه
وامتد نهر واحد من النشيج
.. امتد ما بينهما وطال.

بل أستطيع أن أقول، باطمئنان نقدي اليوم، إن هذه الرؤية الشعرية المبكرة التي عبر عنها غازي القصيبي في بيته المذكور تتفشى في قصائد شعراء الخليج أمثال قاسم حداد وعلي عبدالله خليفة وحمده خميس ويوسف حسن وإبراهيم بوهندى، وهم من شعراء البحرين جميعًا، خاصة حين تشتد أطماع القوى الأجنبية في بلادهم. هكذا كان قدرنا في الخليج أن نرى مستقبلنا في ماضي فلسطين القريب. فالأطماع واحدة والطامعون هم هم. والوطن/الضحية واحد من الماء إلى الماء.

وحين نربط اليوم، في «ثقافات» بين جرح العراق وجرح فلسطين المفتوح منذ خمسين سنة، فلأننا نصدر من رؤية حقيقية وخوف طبيعي على الوطن الواحد الذي لا يتجزأ في ضميرنا حتى ولو مزقته سكاكين الطامعين مزقًا مزقًا، ونصبت على كل شلو فيه حاكمًا، وأقامت عليه دولة، ورفرف علم.

وما لم تطابق صورة الأوطان مثالها الموجود في الأذهان، فإن شعور الإنسان في هذه الأمة سيظل يسوده الاستلاب والاغتراب. ومن ثم لا يسود منطقته أي استقرار. هذه هي الحقيقة التي ينبغي أن يعيها الغزاة الطامعون.

ويبدو أن الهجمة الاستعمارية الأخيرة على العراق قد انطلقت من وعي هذه الحقيقة. ومن هنا كانت خطورتها. لذلك اتجهت إلى تدمير البناء الحضاري والثقافي، إلى جانب البناء الاجتماعي والاقتصادي لإنسان العراق، وصولاً إلى تدمير صورة الوطن والأمة في وعيه وضميره. لذلك حذرنا من ذلك في افتتاحية العدد السابق من «ثقافات» وكان ذلك قبل ضرب العراق وغزوه بفترة وجيزة، حين قلنا بأن «العراق» المهدد بالضرب والتدمير يعني عندنا في «ثقافات» العراق: الإنسان، الحضارة، الإبداع، الثقافة والهوية العربية. هذا ما تستهدفه الضربة، إن هي وقعت، حتى وإن شملت سواها من الأركان».

ووقع فعلاً ما خشيناه. وبدا الأمر غريبًا وملتبسًا على الكثيرين. وتساءل البعض: لماذا تدمر الحضارة بأكملها من أجل النفط؟ ونسي هؤلاء أن النفط لا علاقة له بالموضوع، فنفط العرب في أيدي غيرهم منذ زمن بعيد بصورة أو بأخرى. وهو لا يحتاج إلى جيوش جرارة لكي تقوم بشفطه واستغلاله. ثم إنهم أول ما احتلوا من العراق، على نحو غريزي، احتلوا مناطق النفط. فلماذا لم يكتفوا باحتلالها وهي التي تمثل مصدر الحياة الأول للعراق من شماله إلى جنوبه. ماذا يريدون إذن؟ لماذا يدمرون حضارة العراق التي تنطوي على حضارة الإنسان؟

لا نملك إلا أن نردد مع الشاعر الفلسطيني الذي نسي جرحه: لماذا؟ لماذا العراق؟

وأنت ونخل العراق
أشد من الماء حزناً
أشد من الماء والرمل حزناً
أشد من الماء والرمل والنخل حزناً
(سميح القاسم: ملك أتلانتس)

ونعلم أن الجواب يكمن في قراءة تاريخ الجرح الفلسطيني المفتوح. وهو جرح ناغر متمرد على كل ضماد، يأبى إلا أن يدفق دمًا طريًا كل يوم، ليؤكد أن الإنسان ووطنه حقيقة واحدةٌ لا تقبل الانقسام. وما لم تعد فلسطين للفلسطيني ومالم يعد الفلسطيني

لفلسطين، سيظل هذا الدم يصفع وجوه الغزاة في كل منعطف وطريق..

ولكن ماذا في فلسطين لكي يفصلوا بين الأرض وصاحبها، بين الوطن وصانعه، بين الفم ولسانه، بين الحقيقة والحق. ماذا في فلسطين لكي يختاروها من بين شعاب الأرض فيحتلوها وينفوا أهلها ويخفوا حقيقتها؟!

إن الجواب على هذا السؤال التاريخي يكمن في ما وقع على العراق من تدمير حضاري مقصود. ولعل غياب جدارية السبى البابلي قبل يومين من الاحتلال دليل على أن ثمة من يخاف من التاريخ ويريد بأية طريقة أن يخفي حقيقة ذله التاريخي الطويل.

إن تاريخ فلسطين المحتلة كله عبارة عن محكمة مفتوحة للتعصب اليهودي تصدر عنها كل يوم تهمة وإدانة. كما أن أرض فلسطين المحتلة تكتظ بآلاف الآثار والحفريات والسجلات التي تدين التشدد اليهودي وتحتفظ بتاريخ ظلم اليهود لمن يعيشون معهم في وطن واحد تحت تأثير «عقدة الشعب المختار» وحين نقول «اليهود» فإننا لا نعني ديانة اليهود ولا أنبياءهم ولا اعتبارهم البشري والإنساني. فهم في ذلك كله معززون عندنا مكرمون إلى أن بدأت طائفة منهم تنحرف انحرافًا سياسيًا نحو تكوين حركة الصهيونية العالمية التي عبرت عن نفسها حديثًا باحتلال فلسطين العربية. ومن يومها لم تستقر منطقة الشرق الأوسط ولم يستقر العالم. وصار الوطن العربي كما ستصير الأوطان الأخرى مستباحةً من القوى الصهيونية العالمية. وما العراق اليوم، بعد فلسطين الأمس، سوى حلقة في سلسلة طويلة تتكون منها أقطار هذه الأمة وشعوب هذه المنطقة التي ظلت تبشر العالم بالحب والسلام والعدل منذ شريعة حمورابي الشهيرة واختراع الأبجدية.

إن الفارق الحاسم بين هذه الأمة وأعدائها يكمن في نزوعنا للبناء والتعمير، في حين يتجه الآخرون نحو الهدم والتدمير.

يقول طيب تيزيني: «إن المشروع الصهيوني العولمي الآن بأساسه لا يحتمل السلام ولا يحتمل فكرة السلام. ومن ثم فإن كل ما كان يدعى إليه تحت اسم المفاوضات ظهر أنه جزء من العملية الامبريالية الصهيونية، وأنه لا يمكن أن يحدث سلام حتى لو أردنا نحن العرب». (مجلة الرافد الإماراتية، مايو ٢٠٠٣)

إن على قوى التقدم في العالم المعاصر أن تزيد من ضغوطها على القوى السياسية في بلدانها لتخليصها من عملية الانصياع اللا أخلاقي الذليل للمشروع العولمي الصهيوني.

كما ينبغي على الأنظمة العربية السياسية أن تسرع في تحولها نحو الديمقراطية والمشاركات الشعبية، حتى لا تكون الدكتاتورية وحكمها حجة هذه القوى للتدخل في أوطاننا العربية. فيعود الاستعمار الغربي إلى بلداننا من شباك الديمقراطية، بعد أن تم طرده من باب التحرر الوطني. وما حصل مع نظام الحكم في العراق بالأمس، ويحصل مع نظام الحكم الفلسطيني اليوم، صورة من صور التعبير عن هذه الحقيقة الطوفانية التي لن يسلم منها من الأنظمة والشعوب العربية إلا من كان قد ركب سفينة نوح ونجا بنفسه من الطوفان.

لذلك نرى أنه على الانظمة السياسية العربية أن تقوم بالاشتراك مع شعوبها العربية، وفي مقدمتها القوى الثقافية المفكرة، بعملية نقد ذاتي واسعة تشارك فيها كل القوى المؤثرة في المجتمع العربي، من أجل استرداد العلاقة السليمة بين الطرفين والدعوة إلى سلم اجتماعي يصون المجتمعات والأوطان من تدخل الأعداء بحجج الديمقراطية أو بتحريض الشعوب على انظمتها. فالشعب هو الجبل الوحيد الذي يمكن للحاكم غدًا أن يعتصم به من الطوفان وينجو على قمته من أعدائه وأعداء شعبه من الغزاة والمحتلين.

إننا في «ثقافات»، ونحن ندعو إلى هذه المراجعة القومية الشاملة، لا يسعنا اليوم، إلا أن نلتفت إلى الجرح الفلسطيني مثلما التفتنا إلى الجرح العراقي بالأمس، وذلك عن طريق تخصيص مادة معمقة ننشرها اليوم لواحد من أهم الرموز الشعرية الرائدة

في فلسطين المحتلة وهو الشاعر الكبير سميح القاسم.

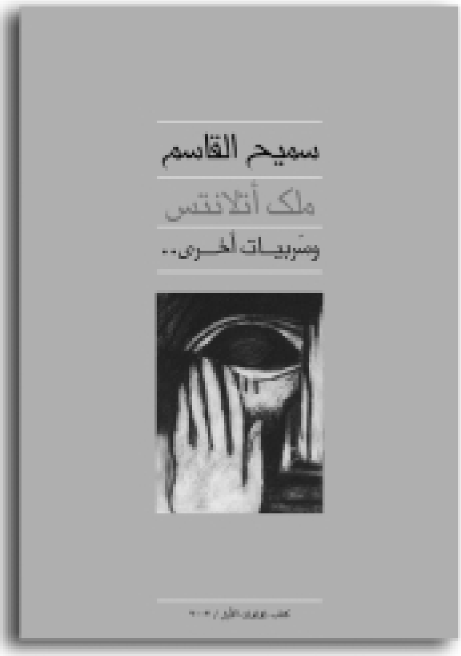
يتمثل الجزء الأول من هذه المادة الثقافية في ندوة المجلة التي عقدناها مع الشاعر، لتكون تعبيرًا متواضعًا من «ثقافات» لسميح القاسم عن دوره الريادي في الشعر والنضال الفلسطيني.

أما الجزء الثاني فقد تمثل في طبع ونشر آخر مجموعات الشاعر مفتتحين بها سلسلة كتاب «ثقافات» السنوي الذي وعدنا به القارئ الكريم منذ العدد الأول من المجلة. وقد توجت المجموعة الشعرية بمقدمة نقدية معمقة لتجربة سميح القاسم كتبها أحد أعضاء هيئة التحرير الناقد الدكتور عبدالكريم حسن. وهو ما يضفي على هذه المجموعة الشعرية المتميزة أهمية مضاعفة فوق أهميتها.

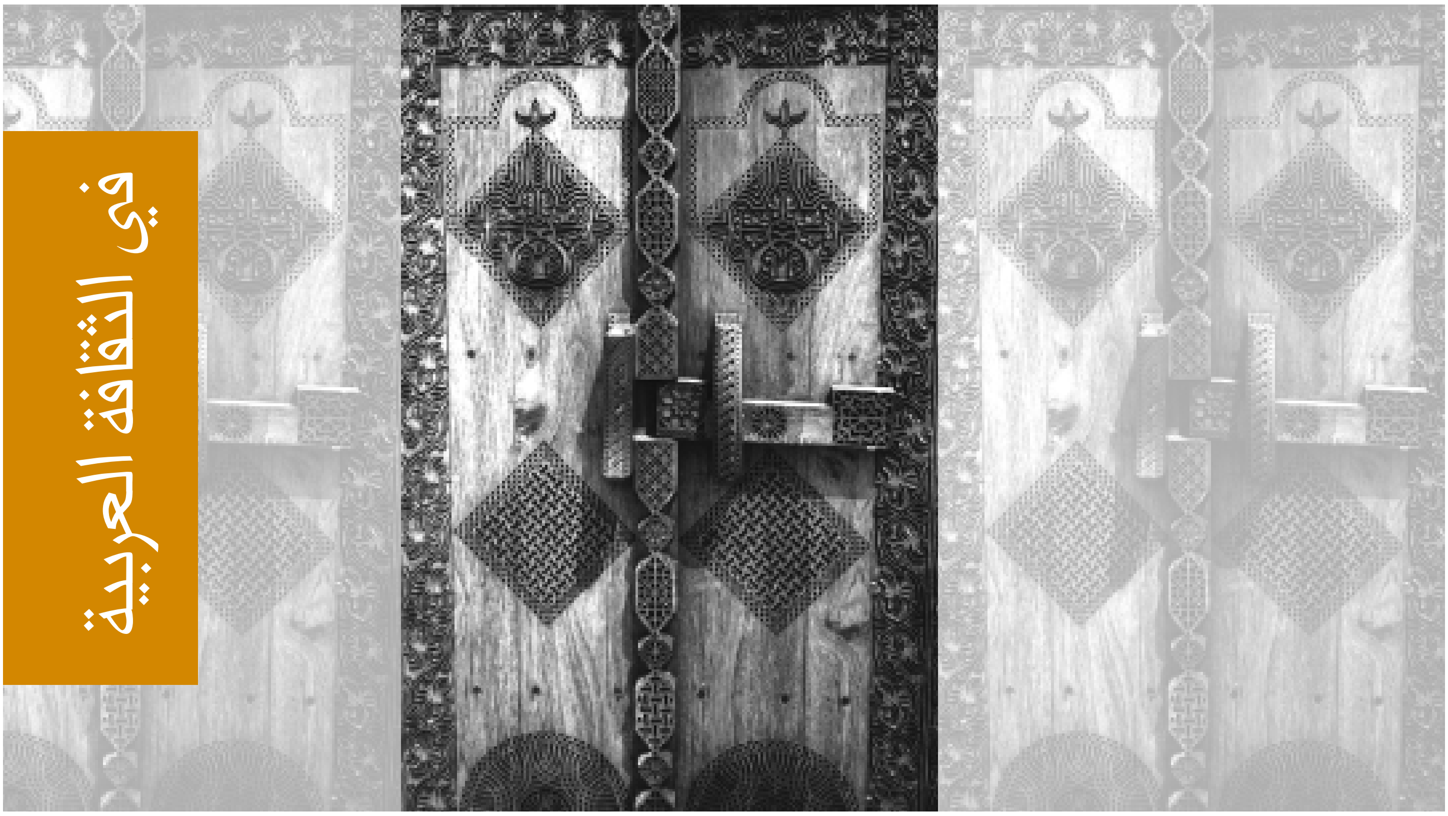
ولعل خير ما يمكن أن أختتم به هذه الأفتتاحية هذا المقطع الذي اختتم به عبدالكريم حسن مقدمته النقدية لديوان سميح القاسم (ملك أتلانتس وسربيات أخرى):

«ويبقى متفائلاً ذلك الفلسطيني الذي يسهر على حماه الشعراء. فقدر الشاعر أن يغني في زمن المحنة .. أن يسأل الربان بجرأة مسئولة .. أن يعلّم مواطنيه كيف تُطوى صفحة الطوفان، ويبدأ سفر تكوين جديد. ذاك هو درب الانعطاف الذي يرسمه الشعراء والمفكرون».■

كتاب ثقافات الأول



هدية المجلة لقرائها


في الثقافة العربية

المعجمات
العامة والخاصة

شوقي ضيف

المعجمات كتب تحمل مفردات لغوية إما لأمة، فتسمى معجمات عامة، وإما لفرع من فروع الأمة مثل الجغرافيين والمؤرخين والفلاسفة والأدباء، فينسب إليهم، فيقال معجم الأدباء مثلاً إلى غير ذلك من فروع المعجمات، فتسمى المعاجم حينئذ معجمات خاصة.

أ- المعجمات العامة

والمعجمات العامة لا تكتفي بتسجيل مفردات اللغة بل تضيف إليها تسجيل هجائها ونطقها وتأصيلها ودلالتها أو معناها. وتعنى كلمة معجم إزالة العجمة أو الغموض. وشركتها في وقت متأخر بنفس هذا المعنى كلمة قاموس التي سَمَّي بها الفيروزابادي معجمه، وأصلها في اللغة (البحر العظيم) وسُمِّيَ بها كل معجم لغوي على التوسع.

وتشمل المعاجم تأصيل الكلمات أي تاريخها ومصطلحاتها بمنطوقها الدقيق كما جعلتها تسجل على الأقراص المدمجة وعلى شبكات الإنترنت. وانفرد العالم العربي بالسبق في صنع المعجمات منذ وضع الخليل بن أحمد المتوفى سنة ١٧٠ معجمه الذي سماه معجم العين، واختارها اسماً له دون الهمزة أول الحروف الهجائية، لأنه تلحقها تغيرات كثيرة بخلاف العين من الحروف الحلقية التي افتتح بها معجمه، والتي لا يمسها تغير في الأبنية الصرفية، وأنا أوجز منهجه في هذا المعجم العام لأن علماء العرب المعجميين تمسكوا بأكثر قواعده في معاجمهم العامة والخاصة.

وقد رتب الخليل مفردات معجمه على أساس مخارج الحروف، فبدأه بالحروف الحلقية، وأنهاه بحروف العلة والهمزة، واتخذ فيه القواعد التالية:

١- ترتب مفردات المعجم على أساس حروفها الأصول في الكلمة، ولا أهمية للحروف الزوائد وظلت هذه القاعدة الأساس في المعاجم العربية بعد الخليل حتى العصر الحديث.

٢- ترتب الكلمات المجموعة في مادة لغوية ترتيباً داخلياً على أساس الأبنية: الثنائي الثلاثي (الصحيح والمعتل واللفيف أي المجتمع فيه حرفا عِلَّة) الرباعي، الخماسي.

٣- توضع الكلمة وتقاليبها في مادة واحدة. وأطلق الخليل على الصيغة الموجودة في المادة لفظ «مستعمل» والصيغة التي لا توجد لفظ «مهمل».

وتمسكت المعاجم بهذه القواعد -بعد الخليل- إلى العصر الحديث فلا بد أن تجمع مفرداتها باعتبار الحروف الأصول وحدها دون الزوائد، ولا بد أن ترتب كلماتها على أساس الأبنية، ولا بد أن توضع تقاليب الكلمة في مادة واحدة. وألّفت بعض المعاجم مرتبة ترتيباً صوتياً على مخارج الحروف مثل معجم العين للخليل، ووصل إلينا منها اثنان: تهذيب اللغة للأزهري، والمحكم لابن سيده الأندلسي. واختلفت المعاجم بعد ذلك فمنها ما ألّف حسب الحروف الأول في ترتيبه مثل معجم أساس البلاغة للزمخشري، ومنها ما ألّف حسب الحرف الأخير في الكلمات مثل الصحاح للجوهري وثلاثة من المعاجم العامة، هي (لسان العرب) لابن منظور التونسي المتوفى سنة ٧١١ للهجرة، و(القاموس المحيط) للفروزابادي المتوفى سنة ٨١٧ للهجرة، و(تاج العروس) للزبيدي المتوفى سنة ١٢٠٥ للهجرة. وفيما يلي كلمة عن كل معجم من المعاجم الثلاثة العامة.

لسان العرب لابن منظور: ولد ابن منظور في القاهرة، وقيل في طرابلس سنة ٦٣٠ للهجرة/١٢٣٢ للميلاد، وتوفي بالقاهرة سنة ٧١١ للهجرة/١٣١١ للميلاد عمل في ديوان الإنشاء بالقاهرة ثم ولي القضاء في مدينة طرابلس. ومعجمه (لسان العرب) طبع مراراً منذ سنة ١٣٠٠هـ/١٨٨٢م. ويقول ابن منظور في مقدمة معجمه إنه اعتمد فيه على خمسة معاجم هي:

١- (تهذيب اللغة) للأزهري.

٢- (المحكم) لابن سيده الأندلسي، وهما من أمهات كتب اللغة.

٣- (الصحاح) لاسماعيل بن حماد الجوهري.

٤- حواشي ابن بري على الصحاح يقول ابن منظور عنه: أتيح له الشيخ أبو محمد بن بري فتتبع ما فيه، وأملى عليه أماليه، مخارجاً لسقطاته، مؤرخاً لغلطاته.. ورتبه ترتيب الصحاح في الأبواب والفصول

٥- النهاية في غريب الحديث لابن الأثير الجزري، ويقول ابن منظور عن عمله في كتابه إنه جمع فيه ما تفرق في تلك الكتب (الخمسة) المذكورة ونقل من كل أصل مضمونه ويقول لم أبدل منه شيئاً فيقال: (بدَّل فإنما إثمه على الذين يبدلونه، بل أديت الأمانة في نقل الأصول بالنص، وما تصرفت فيه بكلام غير ما فيها من النص، فليعتد من ينقل عن كتابي هذا أنه ينقل عن هذه الأصول الخمسة إذ نقل عنها حرفياً ابن منظور مادة كتابة، ولم يتصرف فيها أي تصرف، حتى بلغ بها عشرين مجلداً ضخماً، وراجعها عالم حجة من أعظم علماء مصر حيذاك هو الشيخ العلامة أبو محمد بن بري.

القاموس المحيط للفيروزابادي

ولد الفيروزابادي محمد بن يعقوب الشيرازي سنة ٧٢٩ وانتقل مبكراً إلى العراق وجال في الشام ومصر وأخذ عن علمائها جميعاً ودخل الروم الهند، واستقر في زبيد باليمن وبالغ في إكرامه سلطانها الأشرف إسماعيل وتوفي بها قاضياً سنة ٨١٧ وانتشر معجمه: «القاموس» انتشاراً واسعاً في البلدان العربية حتى صار اسمه علماً على كل معجم عربي

والقاموس مطبوع في أربعة مجلدات ضخام وميّزه الفيروزابادي بسبع ميزات:

الأولى: أنه جعل الكلمة الأصلية فيه بين قوسين ويعلو الكلمات المزيدة على معجم الصحاح للجوهري خط ممتد إشارة إلى الفرق بينهما.

الميزة الثانية: تخليص الواوي من اليائي في المعتلّ، فتكتب صورة الواو، وتذكر مادتها اللغوية، وتصوّر الياء وتتبعها مادتها اليائية مثل أتا فإن العرب استعملوا فيها مادة الأتْوِ وهو الاستقامة في السير ومادة الأتى وهو الإتيان والمجيء فتكتب أولاً صورة الواو، وتذكر مادتها، فإذا فرغ من المادة الواوية كتبت صورة الياء وأتبعت بمادتها اليائية، وإن أهمل أحد الحرفين: الواو أو الياء ترك وصور المستعمل فقط، وقد يصور الحرفان معاً مجموعين وتليهما مادتاهما وقد يحذفان

وتذكر مادتاهما وقد تحذف إحداهما وتذكر مادتها مما يتطلب الإحاطة التامة بالصيغتين الواوية واليائية ومادتيهما المختلفتين.

والميزة الثالثة: أن جَمْعَ اسم الفاعل المعتل العين إذا جاءت صحيحة مثل جَوَلة جمع جائل ذكرت فيقال: جَوَلة، إما إذا اعتلت فإنها تقلب ألفاً مثل بائع وباعة وقائد وقادة وسيد وسادة.

والميزة الرابعة: أن كلمة المؤنث لا تذكر مرة ثانية بعد ذكر المذكر إذ يقال: «وهي بهاء أي أن أنثى هذا المذكر بهاء» وترك هذا المصطلح مرارا.

والميزة الخامسة: أنه إذا ذكر الماضي وحده أو المصدر وحده فالمضارع مضموم العين مثل يكتب، أما إذا ذكر الماضي والمضارع معه فإن الفعل يكون من باب ضرب ما لم يمنع من ذلك مانع كأن يكون الفعل حلقي العين أو اللام مثل منع فإن الباب فيه الفتح، وربما جاء مضموماً مثل: صرخ يصرخ ونفخ ينفخ أو مكسوراً مثل نزع ينزع ورجع يرجع، وربما جاء الضم والفتح مثل صلح يصلُح ويصلِح وفرغ يفرغ ويفرغ ورعدت السماء ترعد وترعِد، وربما جاء الفتح والكسر مثل رضَع يرضَع ويرضِع ومنح يمنَح ويمنِح ونبَح ينبَح وينبِح، وربما جاءت الحركات الثلاث مثل نحت ينحَت وينحِت وينحت ونبغ ينبغ وينبغ و ينبِغ.

والميزة السادسة: قال اللغوي أبو زيد: المشاهير المتداولة من الأفعال التي يجيء ماضيها الاصطلاحي على فعل بالفتح أنت بالخيار في المضارع فإن شئت قلت يفعُل بضم العين، وإن شئت قلت يفعِل بكسرها، وإذا لم يقيد المضارع حينئذ بضم أو بكسر فهو بالفتح.

والميزة السابعة: أن الفيروزابادي اتخذ فيه خمسة أحرف رموزاً لدلالات متعددة، فالميم لمعروف والعين لموضع والجيم للجمع، والرمز بالجيمين لجمع الجمع والرمز بثلاث جيمات لجمع جمع الجمع، وبالهاء لقريه، وبالدال لبلد. وبقيت بالقاموس ضوابط واصطلاحات أخرى تعرف بالممارسة والاستقراء، منها أنه يقدم ذكر المقيس من المصادر والجموع على غيره، ومنها أنه اختار استعمال – لفظين – التحريك ومحركاً في الكلمة المبدوءة حروفها بفتحتين مثل جَبَل وفَرَح، ويطلق الفتح أو الضم أو الكسر على المحرك بإحداها.

تاج العروس

للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي

هذا المعجم أكبر المعاجم العربية، وهو ليس كتاباً مستقلاً، بل هو شرح على القاموس المحيط للفيروزابادي توسع فيه مؤلفة سعة كبيرة، حتى أصبح أكبر المعاجم العربية، وأوضح المؤلف في مقدمته مصادره فيه، ومنها المعاجم والكتب اللغوية السابقة له مثل الصحاح للجوهري وتهذيب اللغة للأزهري والمحكم لابن سيده والجمهرة لابن دريد والمجمل لابن فارس والعباب والتكملة للأغاني ومعاجم القرآن والحديث النبوي مثل مفردات القرآن للراغب الأصبهاني والأساس والفائق للزمخشري والنهاية لابن الأثير وكتب القراءات وشروح الشعر مثل ديوان الهذليين لأبي سعيد السكري وتاريخ دمشق لابن عساكر وأجزاء من تاريخ بغداد للخطيب البغدادي وطبقات المفسرين للداودي وطبقات الشافعية للسبكي والجواهر المضيئة في طبقات الحنفية للقرشي والبداية والنهاية لابن كثير والإتقان في علوم القرآن للسيوطي والتذكرة في الطب للأنطاكي وكتاب النبات لأبي حنيفة الدينوري وكتاب المعرب للجواليقي، وكأنه لم يترك كتاباً لهم في المعاجم واللغة وشروح الشعر والدراسات اللغوية مثل الخصائص لابن جنّي والمقصور والممدود للقالي، وأخذ ما لا يكاد يحصى من كتب الطبقات والوافي بالوفيات للصفدي.

وكان الزبيدي ينقل في كتابه التاج عن هذه المصادر وأمثالها نقولاً كثيرة دون أن يدخل عليها أي تبديل أو تغيير، فلم يبدل فيها أي شيء قائلاً: «وأنا مع ذلك لا أدعي فيه دعوى فأقول: شافهت أو سمعت أو رحلت، أو أخطأ فلان أو أصاب أو غلط القائل في الخطاب.. ولعمري لقد جمع فأوعى، وأتى بالمقاصد ووفى، وليس لي في هذا الشرح فضيلة أمتُّ بها ولا وسيلة أتمسك بها سوى أنني جمعت فيه ما تفرق في

تلك الكتب من منطوق ومفهوم، وسميته (تاج العروس) من جواهر القاموس». وأتبع هذا الكلام بحديث عن عشرة مقاصد للكتاب من أهمها بيان سعة لغة العرب، والمتواتر في الكتاب عن الرواة والآحاد والمطرد والشاذ والمعرّب والمولد والأضداد. وكانت مصر البلد الذي اختاره لتأليف معجم تاج العروس فيه، وبدأ بها جزءه الأول سنة ١١٧٤ للهجرة بعد قدومه إلى مصر بسبعة أعوام كان فيها يُعِدُّ لكتابته، واستغرق الجزء الأول منه ستة أعوام وبضعة أشهر وأتم الأجزاء التسعة الباقية في سبعة أعوام وبضعة أشهر إذ انتهى منه سنة ١١٨٨ للهجرة. وأكمل معارضته على كتاب التكملة للصاغاني في جمادى سنة ١١٩٢.

وبتاج العروس انتهت المعاجم العامة القديمة، معاجم الأسلاف وانتقل إلى معاجم المجمع العامة، وهي اثنان: معجم كبير ومعجم وسيط، والمواد فيهما مرتبة وفق الحروف الأصلية للكلمات دون الحروف المزيدة، و أعرض المنهج الذي وضعه المجمع لكل منهما في إيجاز.

منهج المعجم الكبير

توضع في أول المواد النظائر السامية إن وجدت، وترتب المعاني الكلية متدرجة من الأصلي إلى الفرعي، ومن الحسي إلى المعنوي ومن الحقيقي إلى المجازي ومن المألوف إلى الغريب. وقدمت الأفعال على الأسماء والثلاثي منها على الرباعي والمجرد على المزيد واللازم على المتعدي والمبني للمعلوم على المبني للمجهول. وتضبط عين المضارع بوضع خط أفقي صغير عليها، وتوضع الضمة والفتحة فوق هذا الخط والكسرة تحته هكذا: (ـُـَـ). وإذا اختلف الفعل الثلاثي الأجوف بين واوي ويائي فصل بينهما في المعاني والأمثلة. ويذكر ما نصت عليه المعاجم من مصادر الثلاثي ويقدم القياسي، ولا تذكر مصادر غير الثلاثي لأنها قياسية. ولا تذكر المشتقات لأنها قياسية أيضاً.

وتذكر الكلمات التي وقع الإبدال في بعض حروفها مثل وشاح فقد أبدلت الواو همزة فتذكر إشاح، وتحال على مادتها وشاح، ولا يذكر من الجموع إلا جموع التكسير القياسية، أما غير القياسية فلا يذكر منها إلا ما نص عليه. وما تصرف من المعربات في مادته الثلاثية مثل لجام يذكر في مادته وما لم يتصرف فيه بالاشتقاق يذكر كاملاً في مادته مثل أرخميدس فإنها تحال على أصلها: أرشميدس. وما عربه نصارى الشرق ينطق كما عربوه مثل بطرس في (peter) أو بقطر في (victor) وبولس في (poul) وتستكمل المواد اللغوية عند الحاجة، وبالمثل يتوسع في الاشتقاق من الجامد. ويستشهد من القرآن الكريم – والحديث النبوي – والنصوص الأدبية والمثل والشعر.

الجانب الموسوعي

يذكر من مصطلحات العلوم العربية ما شاع استعماله بين العلماء مما له صلة بالحياة العامة وألفاظ الحضارة، كما تذكر أعلام الأماكن والبلدان وأسماء الدول والمدن الشهيرة وأسماء المشاهير من الرجال، وتذكر وفاة العلم بالتاريخين الهجري الميلادي وتذكر أهم الحيوانات والنباتات العربية. ويشار إلى ما قاله علماء الحيوان والنبات من العرب ويستعان للتوضيح بصور الحيوانات ورسوم النباتات، وتعرّف تعريفاً علمياً دقيقاً مع ذكر مقابلها الأجنبي.

منهج المعجم الوسيط

وضع المجمع هذا المعجم ليحفظ سلامة اللغة العربية ويجعلها وافية بمطالب العلوم والفنون، وملائمة لحاجات الحياة المعاصرة، وبادر باتخاذ الوسائل التي تكفل له ذلك وما يطوي فيها من قرارات لغوية، منها:

١– فتح باب الوضع للمحدثين عن طريق الاشتقاق والمجاز والارتجال.

٢– إطلاق القياس ليشمل ما قيس من قبل وما لم يقس

٣– الأخذ بالسماع من طوائف المجتمع كالنجارين

والحدادين وغيرهما من أصحاب الحرف والصناعات

٤- الاعتداد بالألفاظ المولدة والمعربة والدخيلة والمحدثة

٥- الاعتداد بالمصطلحات العملية ي مختلف العلوم والفنون وبالتعريفات العلمية الدقيقة.

وأهملت في هذا المعجم الألفاظ الجافية الحوشية: والمترادفات الناشئة عن اختلاف اللهجات مثل: اطمأن واطبأن.

وروعي أن تكون ألفاظ المعجم من السهل الناصع المأنوس من الكلمات والصيغ. وعزز بالاستشهاد المحكم من القرآن والأحاديث والأمثال والأشعار وتراكيب الأدباء وصيغهم البلاغية. وقدمت فيه الأفعال المجرة على المزيدة، والأفعال على الأسماء والمعنى الحسي على المعنى العقلي والحقيقي على المجازي والفعل اللازم على المتعدي، وفصل مضعف الرباعي من الثلاثي مثل زلازل وزلَّ.

وأهمل من المؤنثات ما كان بالتاء زيادة على مذكره لوضوحه وشهرته، وما كان يؤنث بغير التاء اكتفى منه بما يخفى على كثيرين. ويراعى ذكر ما أقره المجمع مثل:

١- قياس المطاوعة لفعّل مضعف العين مثل تفعّل.

٢- قياس المطاوعة من فَعْلَلَ وما ألحق به مثل دحرجته فتدحرج.

٣- قياس تعدية الفعل الثلاثي اللازم بالهمزة.

٤- قياس صيغة استفعل لإفادة الطلب والصيرورة.

٥- قياس صنع المصدر الصناعي بزيادة ياء مشددة على الكلمة.

٦- قياس صوغ مصدر على فُعال من الفعل اللازم المفتوح العين للدلالة على المرض.

٧- قياس صوغ مصدر على فعالة من الثلاثي للدلالة على الحرفة أو ما يماثلها.

٨- قياس صوغ اسم على وزن مِفْعل ومِفْعال ومِفْعلة وفعّالة من الفعل الثلاثي للدلالة على الآلة مثل مبرد – مسمار – مكحلة – سماعة.

٩- قياس صوغ مَفْعلة اسماً للمكان الذي تكثر فيه بعض أسماء الأعيان مثل مأسدة، مبطخة

١٠- تكمل المادة اللغوية إذا ورد بعضها ولم يرد البعض الآخر.

١١- تذكر الرموز التي وضعت للمعجم مثل (ج)، للجمع و(مو) للمولد و(مع-) للمعرب و(د) للدخيل.

١٢ يوضع في المعجم ما يحتاج إليه من الصور والرسوم للحيوانات والنباتات للتوضيح.

ب- المعاجم الخاصة

بجانب المعاجم العامة الكثيرة التي وضعها العرب لألفاظ العربية محاولين تفسيرها معاجم خاصة وضعوها للألفاظ الغريبة في كتاب الله. وبالمثل عنوا بوضع كتب للحديث النبوي ومعاجمه أو للفقه والشريعة أو لأي علم من العلوم. وتسمى معاجم خاصة لأنها تخص القرآن الكريم أو الحديث النبوي أو علماً من العلوم. وتسمى معاجم خاصة لأنها تخص القرآن الكريم أو الحديث النبوي أو علماً من العلوم، وأستهلها بالمعجم الذي وضعه المجمع اللغوي لألفاظ كتاب الله باسم:

معجم ألفاظ القرآن الكريم

تتعقب اللجنة التي عنيت بوضعه في مقدمته كتب التاريخ والتراجم والدراسات القرآنية وما ألف من كتب في تفسير غريب القرآن، وبلغت ثلاثة و ثلاثين كتاباً أو معجماً، ولم يكن بد لها من اتباع أحد منهجين في التأليف:

المنهج الأول: التزام ترتيب السور القرآنية وآياتها على نحو مانجد في كتاب مجاز القرآن لأبي عبيدة المتوفى سنة ٢٠٩ للهجرة، وكلمة مجاز المسمى بها الكتاب لا تعني المعنى البلاغي إنما تعني المعنى اللغوي أي المسلك والطريق إلى تفسير ألفاظ القرآن الكريم وفهم أساليبه على ضوء طبيعة لغة العرب وأساليبهم في الكلام.

والمنهج الثاني: الترتيب الهجائي أو المعجمي كما في «مفردات ألفاظ القرآن للراغب الإصفهاني المتوفى سنة ٥٠٢ للهجرة وهو يتبع ذكر المواد اللغوية القرآنية،

ويذكر فيها تفسير الكلمات القرآنية مستطرداً إلى تفسير ما يعنُّ له من حديث نبوي أو أثر أو أي أسلوب أو أي لفظ من ألفاظ المادة.

وقدمت ورقة عمل مقترحة في معجم المجمع، وهي

أولاً: في عرض المادة:

١- تُحرَّر معاني الألفاظ في ضوء السياق اللغوي وضوء ما ورد في القرآن من صور المادة في دقة وإيجاز.

٢- لا تُعْرض الكلمة إلا في موطن واحد، وإذا كان للكلمة أكثر من معنى يشار إلى المعاني خلال عرض الآيات.

٣- تجرّد المواد من ذكر الأرقام، وإن كان من المستحسن أن توضع علامة مميزة أمام بدء المادة أو أمام كل صورة من صورها.

٤- مراعاة الترتيب الهجائي في عرض المادة، وسيأتي تفصيل ذلك في الأفعال والأسماء.

ثانياً: منهج العرض والتنسيق

أ- في الأفعال

١- تذكر الأفعال بجميع صورها.

٢- تستوفى صور الماضي ومعه الماضي المبني للمجهول، ثم المضارع ومعه المبني للمجهول منه ثم الأمر.

٣- يذكر الفعل اللازم أولاً:

ثم المتعدي بحرف - ثم المتعدي لمفعول به ثم المتعدي لمفعول به وبحرف - ثم المتعدي لمفعولين وهكذا.

٤- يذكر من الأفعال المجرد بجميع صوره ثم المزيد.

٥- يتبع الترتيب الهجائي في كل ذلك، كما يتبع مع الضمائر واللواحق فمثلاً تذكر ضرب ثم ضربنا، ثم ضربت ثم ضربتما ثم ضربتم ثم ضربتن ثم ضربوا ومع الفعل المزيد يذكر: أسلم قبل سالم وسالم قبل سلّم.

ومع الفعل المضارع يتبع الترتيب الهجائي في أوله ولواحقه كالتالي:

أضرب / تضرب / نضرب / يضرب.

ومع تضرب يرتب الفعل هكذا: تضرب / تضربان / تضربون / تضربين.

ثالثاً: في الأسماء

١- يتبع الترتيب الهجائي.

٢- يذكر الاسم النكرة: مرفوعة ومجرورة ثم منصوبة، ثم المعرف بأل ثم المضاف للظاهر ويرتب هجائياً بحسب ما أضيف إليه، ثم المضاف للضمير ويرتب هجائياً بحسب ما أضيف إليه.

٣- عندما تتعدد صور الإسم الواحد في مبدأ حروفه يبدأ بالفتح ثم بالضم ثم بالكسر.

٤- عند التعريف للأعلام يلتزم التعريف المفيد الموجز مع الانتفاع بسياق القرآن ومضامينه في التعريف.

رابعاً: حروف المعاني

كحروف الجر والاستفهام والشرط والنداء: تذكر معانيها في السياق القرآني مع الاكتفاء بمثال قرآني واحد.

الأعلام القرآنية تضاف مع تعريف موجز ومع الانتفاع بالسياق القرآني في التعريف و مضامينه.

وكان تفكير المجمع في وضع هذا المعجم ثمرة سنوات طوال كان أعضاء المجمع فيها يتحاورون في منهجه ويتناقشون طويلاً في تأنٍ شديد حتى استطاعوا إخراجه في هذه الصورة الحية الخالدة.

كتب غريب الحديث

أُلِّفت عشرات من الكتب في غريب القرآن حتى لتجمع مقدمة معجمه فيها ثلاثة وثلاثين كتاباً، وتكثر بالمثل كتب غريب الحديث تقرباً إلى الله ورسوله وكان أول من بدأ التأليف في غريب الحديث أبو عبيدة المتوفى سنة ٢١٠ وتبعته جماعة كان منهم أبا عبيد القاسم ابن سلام المتوفى سنة ٢٢٤ وكتابه: «غريب الحديث» من أروع الكتب التي ألفت في الموضوع، ونشره المجمع لنفاسته وأهميته.

غريب الحديث

لأبي عبيد القاسم بن سلام الهروي

ضم أبو عبيد في هذا الكتاب ما كتبه أسلافه في

غريب الحديث من مؤلفات حققها تحقيقاً علمياً دقيقاً ضابطاً لألفاظها ومفسراً لمعانيها، ومرتباً بدقة لمسانيده: مسانيد الصحابة وفي مقدمتهم الخلفاء الراشدون ثم بعض أمهات المؤمنين وغيرهن، ثم مسانيد التابعين وغيرهم. وعُني بتأليفه أزمنه طوالاً يعاود النظر فيه، حتى أصبح كما يقول الخطابي إماماً لأهل الحديث به يتذاكرون وإليه يتحاكمون.. وظل طوال أربعين عاماً يراجع فيه وينقح، ما وسعه التنقيح والمراجعة، وبحق لقب في عصره سابق معاصريه في علوم القرآن وإمامهم في علوم الحديث واللغة والفقه. وقد ذكرت الكتب الكثيرة التي ترجمت له عشرات العلماء الذين أخذ عنهم من مثل أبي عبيدة والأصمعي وأبي زيد والكسائي والشافعي وغيرهم من لغويي الأمة وفقهائها العظام. وفي كتابه (غريب الحديث) يقول اللغوي الكبير ابن درستويه: جاء أبو عبيد فجمع عامة ما في كتب غريب الحديث التي سبقته وفسرها وذكر أسانيدها، وصنف كتابه المسند على حدته و أحاديث كل رجل من الصحابة والتابعين على حدته وأجاد تصنيفه، ورغّب فيه أهل الحديث والفقه واللغة، لاجتماع ما يحتاجون إليه فيه. ويقول أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي المتوفى سنة ٣٨٨ للهجرة في كتاب غريب الحديث لأبي عبيد كان أول من سبق إلى إتقان هذا التصنيف ودلَّ مَن بعده عليه أبو عبيد القاسم بن سلام فإنه قد وعى تصنيف عامة ما يحتاج إلى تفسير من مشاهير كتب غريب الحديث، فصار كتابه إماماً لأهل الحديث به يتذاكرون، وإليه يتحاكمون. ويتكاثر التأليف في غريب الحديث منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ويذكر الأستاذان طاهر الزاوي ومحمود الطناحي في مقدمة تحقيقهما لكتاب النهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير المتوفى سنة ٦٠٦ للهجرة خمسة وأربعين كتاباً في غريب الحديث ألفت حتى عصره، ومنها كتاب لابن قتيبة المتوفى سنة ٢٧٦ للهجرة، وكتاب الدلائل لقاسم بن ثابت السرقسطي الأندلسي المتوفى سنة ٣٠٢ للهجرة وكتاب لأبي بكر الأنباري المتوفى سنة ٣٢٨ للهجرة، وقيل عن مصنفه في غريب الحديث إنه كان خمسة وأربعين ألف ورقة، ومنها كتاب الفائق في غريب الحديث للزمخشري المتوفى سنة ٥٣٨ .

وقد بدأت هذه الجهود في شرح غريب الحديث منذ أبي عبيدة معمر بن المثنى في أواخر القرن الثاني الهجري حتى انتهت إلى كتاب النهاية في غريب الحديث لابن الأثير.

المصباح المنير في غريب الشرح الكبير

لأحمد بن محمد بن علي الفيومي، وهو منسوب إلى فيوم العراق لا إلى فيوم مصر. من علماء القرن الرابع عشر الهجري إذ توفي سنة ٧٧٠ للهجرة ١٣٦٨ للميلاد. والمصباح المنير معجم لغوي خاص لشرح غريب كتاب الرافعي في الفقه، وفي مقدمته أنه استمده من معاجم لغوية مثل تهذيب الأزهري ومجمل ابن فارس وديوان الأدب للفارابي والصحاح للجوهري وأساس البلاغة للزمخشري، ومن معاجم فرعية خاصة مثل إصلاح المنطق لابن السكيت وفصيح ثعلب. ورتب ألفاظه وفقاً لحروفها الأصول مبتدئاً من حرف الألف في الحروف الهجائية إلى حرف الياء غير أنه وضع الألفاظ الرباعية والخماسية مع الألفاظ الثلاثية، فوضع بَرْقَعَ الرباعية مع بَرَقَ الثلاثية.

وأكثر من الاستشهاد بالأحاديث النبوية، وعُني بإبراز المعاني الفقهية إلى جانب المعاني اللغوية، وتوسع في المشتقات والتزم بالإشارة إلى أبواب الأفعال فيقول مثلاً دَفَّ من باب فعل وأكثر من ذكر جمع الأسماء والصفات، ومن التفصيل في المسائل اللغوية والصرفية والنحوية. وضبط المادة بالعبارة كأن يقول: الطُّنُب بضمه وسكون الثاني. وذيل المؤلف المعجم بخاتمة نحوية وصرفية في منتهى الدقة. وحاول تخليص الواوي من اليائي وكتب الباب والفصل ورأس كل مادة باللون الأحمر. وعُني بالضبط فيه وذكرِه أبواب الفعل عناية كبيرة.

المعجم الوجيز

هذا هو المعجم الثالث لمجمع اللغة العربية، فقد عني المجمع بمعجم كبير ومعجم وسيط تحدثنا عنهما،

وبقي هذا المعجم الوجيز الذي جمع له المجمع وافياً بحاجة التلاميذ في التعليم الثانوي بلغة فصيحة ليس فيها ألفاظ حوشية غريبة مع إدخال ما دعت إليه الضرورة من الألفاظ المولَّدة والمحدثة والمعربة والدخيلة. وقد وعى المعجم من مادة اللغة نحو خمسة آلاف مادة وأضاف فيها الصور والرسوم التي يحتاج إليها في معرفة الحيوانات والنباتات وبعض الآلات، واختير له من الجموع والمصادر أشهرها وأكثرها استعمالاً.

وقدمت في المعجم الأفعال على الأسماء والمجرَّد من الأفعال على المزيد ووضعت لهما في المقدمة جداول تضبط ترتيبهما، وقُدّم الفعل اللازم على المتعدّي والمعنى الحسّي على المعنى العقلي.

وما ألحق بالرباعي مثل كوثر وضع في باب: كثر، ووضع المضعف الرباعي مثل زلزل في بابه الرباعي لا في زل الثلاثي.

والكلمات التي ابدل أولها الواوي تاء مثل تجه وتؤده وتقى وضعت مع أصلها في باب الواو، وذكرت الكلمات حسب نطقها لا حسب تصريفها.

وذكرت طائفة من المصطلحات العلمية الشائعة التي يستخدمها التلاميذ في دروسهم وأحاديثهم، وضبطت التعريفات بلغة سهلة واضحة.

ورتبت الكلمات في المعجم وفق الحرف الأول فالثاني فالثالث من حروف الهجاء وتوضع نجمة في أول المادة. والرموز (ج) للجمع و ـُـِـَ (جج) لجمع الجمع وتوضع الحركات: الضمة والفتحة فوق خط والكسرة تحته هكذا ـُـ ـِـ

ومثل أذّن وتأذّن واستأذن تطلب في أصلها الثلاثي: «أذن». وتوضع تعلّم وعلّم وتعالم واستعلم في أصلها «علم». ويطلب في المعجم: الأديب ومأدبة في أدب. وإن كان المعرب غير مشتق فإن حروفه كلها تعد أصولاً مثل: إبريق، جلسرين.■

إشكالية الحرية والإبداع في الفكر العربي الحديث والمعاصر

قراءات نقدية

مسعود ضاهر *

مدخل منهجي: إشكالية الحرية والإبداع في عصر العولمة

نظمت عشرات الندوات والمؤتمرات العربية ونشرت أبحاثها تحت عناوين متشابهة أبرزها:

«الحرية والإبداع»، «المثقف والسلطة في الوطن العربي»، «المعرفة والسلطة في المجتمع العربي»، و«الثقافة العربية والثقافات الأخرى في عصر العولمة: حوار الأنداد، و«مستقبل الثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين، و «عصر النهضة: مقدمات ليبرالية للحداثة»، وكثير غيرها.

لقد ساهمت إشكالية الحرية والإبداع في توليد مقولات علمية لا حصر لها ما زالت تتفاعل على الساحة الثقافية العربية، وسيكون لها الدور السياسي في توليد أي مشروع نهضوي عربي جديد. وذلك يفترض إبراز لأهمية التلازم ما بين الحرية والإبداع والتي بدونها يستحيل توليد ذلك المشروع. وذلك يتطلب توضيح النقاط التالية:

١- أن المثقف القادر على توليد مقولات ثقافية عقلانية تساهم في تطوير مختلف جوانب المجتمع هو بالضرورة مثقف حر، تزود بثقافة عصرية لا تتعارض مع قيم المجتمع الأصيلة الموروثة بل تحميها من التشويه. فالمثقف الحر لا يتوقف عن إنتاج تراث جديد من الثقافة يضاف إلى الماضي الذهبي ويغنيه بثقافة عصرية يحتاج إليها المجتمع في تبدلاته المستمرة في عصر العولمة.

٢- أن عملية التطوير أو التحديث السليم لا يمكن أن تعطي ثمارها الإيجابية إلا بالاستناد إلى مؤسسات ثقافة عصرية تشكل الإطار الطبيعي للتفاعل الخلاق والحوار المثمر بين التيارات الثقافية الأساسية في المجتمع. فإذا كانت مقولات التحديث السليم نتاج مثقف عصري، حر ومبدع، فإن مشروع التحديث النهضوي هو بالضرورة نتاج انفتاح التيارات الثقافية بعضها على البعض الآخر من طريق احترام الرأي الآخر وحق الاختلاف معه كشرط ضروري لنجاح ذلك المشروع وتطويره.

٣- أن المقولات الثقافية النهضوية تبقى مجرد وصفات ثقافية سليمة المحتوى لكنها غير قابلة للتنفيذ ما لم تحظ بدعم سلطة سياسية متنورة تدرك دور

* ناقد وأكاديمي من لبنان.

الحرية والإبداع في بناء حركة تحديث مستمرة غير قابلة للنكوص أو الارتداد. وذلك يطرح جدلية العلاقة بين الإبداع الثقافي المبني على الحرية والسلطة المتنورة التي ترعى الإبداع.

٤- أن استمرار حركة التحديث بشكل متصاعد والانتقال من مرحلة إلى أخرى أرقى منها هي ثمرة التطوير الذاتي للثقافة والمثقفين في إطار تنمية شمولية مستدامة للقوى البشرية التي هي هدف التنمية.

لكن ذلك رهن بتوليد مراكز بحثية مزودة بأدوات ثقافية متقدمة.

فتأطير النخب الثقافية الفاعلة في مشروع نهضوي ترعاه سلطة متنورة يساعد على إعداد أجيال متعاقبة من المثقفين الشباب المنفتحين على جميع الثقافات الحية في العالم، والمشاركة فيها من موقع الإبداع الثقافي وليس استهلاك ثقافة الآخرين.

يتضح من ذلك أن إشكالية الحرية والإبداع في عصر العولمة تقوم على ركائز متعددة أبرزها المثقف المبدع من حيث هو إنسان حر يتمتع اكثر من سواه بطاقات إبداعية تستفيد منها جميع شرائح المجتمع.

كما تقوم على مدارس أو تيارات أو اتجاهات ثقافية تتفاعل في ما بينها بحرية تامة على أساس أن التفاعل الثقافي يتم بالإقناع والحوار الحر دون قمع أو إكراه.

ومن نافل القول إن السلطة السياسية تلعب الدور الأساسي في إطلاق أي مشروع نهضوي. إذ لم يسجل التاريخ الحديث والمعاصر ولادة حركة تحديث ناجحة في أي من المجتمعات البشرية لا تنتسب إلى شخصيات سياسية متنورة شكلت مركز استقطاب للغالبية الساحقة من المثقفين المبدعين الذين وضعوا عصارة أبحاثهم العلمية والفنية والثقافية في خدمة مجتمعاتهم. ولا تستقيم إشكالية الحرية والإبداع في علاقاتها المتشابكة والمعقدة بالدولة والمجتمع إلا من طريق مؤسسات ثقافية عصرية أو مناخ ثقافي حر يساعد على الإبداع بمختلف أشكاله، ويقيم تواصلا خلاقا ما بين الثقافة والمثقفين المبدعين من جهة، ومع الدولة العصرية الديموقراطية والعادلة من جهة أخرى.

انطلاقا من هذه الرؤية المنهجية يمكن رسم إشكالية الحرية والإبداع في سيرورتها المستمرة في الوطن العربي منذ بداية النهضة العربية الأولى حتى عصر العولمة. فقد استمر الواقع العربي في تجديد تخلفه لقرون طويلة بحيث بدا وكأن الثقافة فيه فقدت قدرتها على الإبداع. مما أفسح المجال لبروز إشكالية تتردد باستمرار: «لماذا تأخر العرب وتقدم غيرهم؟». فهل هناك عجز بنيوي في الثقافة العربية وإبداع المثقفين العرب أم هناك قمع سلطوي لهما بحيث لم تنجح كل مشاريع التحديث النهضوي طوال القرنين الماضيين في حين نجحت لدى شعوب كثيرة لا تمتلك الجزء اليسير من الموارد العربية؟

إن الإجابة على هذا التساؤل المنهجي تتطلب وقفة نقدية لإبراز الأسباب العميقة التي ما زالت تعيق حركة الإبداع العربي وتمنع التطبيق السليم لإشكالية الحرية والإبداع فيه. وأبرز تلك الأسباب تغييب قسري للتراث العقلاني العربي، ومعه الثقافة العقلانية، عن الساحة العربية على مدى قرون طويلة.

مما ساهم في هيمنة ثقافة سلفية تضعف أحيانا لتعود فتظهر بأشكال أكثر قوة في مرحلة أخرى.

فنتيجة قمع التراث العقلاني العربي باتت البيئة الثقافية في المجتمعات العربية أسيرة فكر سلفي يعيد تجديد نفسه باستمرار ليمنع حركة التحديث من تحقيق غايتها بالتحول إلى حداثة مكتملة غير قابلة للارتداد. وقد ساعد ذلك في تحويل مسار التحديث باتجاه التغريب نظرا للتواطؤ غير المعلن بين القوى السلطوية والثقافة السلفية على امتداد الوطن العربي.

ومما ساعد في عزل الثقافة العصرية عن جمهورها أن غالبية مثقفي عصر النهضة العربية اقتبسوا الكثير من المقولات الغربية دون نقد، فعجزوا عن توليد تيارات ثقافية فاعلة قادرة على صياغة مشروع نهضوي جديد يتبناه حاكم عربي متنور يعطي تلك المقولات صفة الشرعية السياسية.

في الوقت عينه، ما زال الوطن العربي حتى الآن يفتقر إلى نوعية متميزة من السياسيين المتنورين المؤمنين فعلا بدور الثقافة الحرة والإبداع الثقافي في إعادة الدور العربي الفاعل على المستويين الإقليمي والدولي.

وما زال مثقفون عرب يطلقون على أنفسهم صفة المدافعين عن «الحرية والإبداع» ينشرون، دون جدوى، دراسات مطولة يحاولون فيها «تجسير الفجوة» بين مثقف معزول في بيئته الاجتماعية وحاكم مدان بقمع الحرية ومحاربة الثقافة العصرية ومقولات التغيير الجذري، وبشكل خاص على المستوى السياسي.

هكذا تتعثر على الدوام ولادة مشروع نهضوي عربي جديد يصبح فيه المثقف العصري حجر الزاوية في عملية التغيير والتطوير والتحديث. فالمثقف العصري عاجز عن توليد ذلك المشروع بمفرده مهما بلغت طاقاته الثقافية وقدراته الإبداعية. وكانت النتيجة الطبيعية أن أصيب معظم أصحاب المشاريع النهضوية بخيبات أمل عبروا عنها في أواخر أيام حياتهم، ومنهم من بلغ به اليأس من الإصلاح درجة التصريح بوجود خلل عميق في بنية الفكر العربي يستدعي «نقد العقل العربي» الذي لم يخرج بعد من دائرة الغيبيات والفكر الصوفي وميتافيزيقا الدين. ومنهم من أطلق على كتابه عنوانا مثيرا هو: «خروج العرب من التاريخ»، في إشارة إلى أن العرب باتوا عاجزين عن المشاركة في الثقافة العصرية التي هي سمة بارزة من سمات عصر العولمة المهيمنة بقوة في مطلع القرن الحادي والعشرين.

خلاصة القول في هذا المجال إن معظم المثقفين النهضويين العرب استمروا في إعادة طرح السؤال التقليدي طوال القرن العشرين: «لماذا تأخر العرب وتقدم غيرهم؟» ليخلصوا إلى نتائج شبه موحدة تقول بوجود خلل بنيوي في المجتمعات العربية ينعكس سلبيا على المثقف الحر والثقافة الإبداعية. وهنا لا بد من تقديم ملاحظة أساسية ذات صلة وثيقة بإشكالية الحرية والإبداع في الوطن العربي مفادها أن هدر إمكانات عربية كبيرة دون جدوى اقتصادية وثقافية واجتماعية في العقود الماضية أدى إلى فشل جميع خطط التنمية التي لم تفرد للتنمية الثقافية المستدامة سوى نسبة ضئيلة في موازناتها. فنتج عن ذلك تخلف مريع في البحث العلمي، والإنتاج الثقافي الإبداعي. فتراجع دور العلوم العصرية في جميع الدول العربية التي تشهد نزيفا حادا على شكل هجرة سنوية لآلاف الأدمغة العربية التي تستقر الآن في الخارج، ومنها من يتبوأ أعلى المراكز العلمية ويحصل على جوائز عالمية. لذلك تبدو الحاجة ملحة إلى خطط علمية مدروسة للتنمية الثقافية لأنها المدخل الموثوق لا بل الوحيد القادر على إطلاق مشروع نهضوي في جميع المجالات، مع الحرص على إبقاء الطاقات الإبداعية العربية داخل الوطن العربي، والسعي إلى استعادة قسم من الأدمغة المهاجرة والمستقرة في الخارج.

غني عن التذكير أن المثقفين العرب الذين أتيح لهم قدر واف من الحرية قد أبدعوا في نقد الواقع العربي من مختلف جوانبه. فتناولوا بالنقد المعمق تخلف المجتمعات العربية، وسيطرة المؤسسات الدينية والسياسية والاقتصادية. ومنهم من رسم خططا مستقبلية جريئة تثبت قدرة المثقفين العرب على تقديم ثقافة إبداعية قادرة على تغيير معالم الوطن العربي نحو الأفضل.

نقد الخطاب الإيديولوجي عن الحرية والإبداع:

إن وظيفة النقد العلمي للدراسات الاجتماعية أو الإنسانية بصورة عامة تقوم أساسا على إظهار مدى نجاح أو فشل الباحث في الجمع ما بين المعطيات العملية والمقولات النظرية القادرة على تحليلها.

لذا لا تستقيم الدراسات العلمية إلا بنقد الخطاب الإيديولوجي المقحم من خارج دائرة الحرية والإبداع.

بهذه الطريقة يصبح النقد العلمي البناء ضرورة لا غنى عنها لكي يتم التفاعل الثقافي الحقيقي ما بين النظرية والتطبيق. فخطاب الحرية والإبداع ليس فوق النقد، على أن يراعي الناقد أصول النقد العلمي من حيث عرض الرأي الآخر بدقة، وتبني لغة الحوار

والتفاعل معه دون تشنج أو استخدام عبارات نابية أو جارحة أو تهكمية، والابتعاد عن الإسقاط أو الأفكار المسبقة كمنطلق لمحاكمة الباحث والبحث معا بحيث يغلب الهم الإيديولوجي على الهم البحثي. لكن وظيفة النقد الاجتماعي العلمي تكمن أساسا في تعرية سلطة الخطاب الإيديولوجي الذي يوظف العلم في خدمة السياسة بالمعنى السلبي، ويعطيه سلطة من خارجه عبر تحميله شحنة إيديولوجية يمكن تفكيكها بسهولة وإثبات خواء الحقائق العلمية في داخلها.

تجدر الإشارة إلى أن الكتب التي تناولت بالنقد خطاب الحرية والإبداع، توثيقا أو تحليلا، باتت تعد بالعشرات إن لم نقل بالمئات، وهي التي ساهمت في تصويب مساره ونشر مقولاته الأساسية بهدف تحويله إلى سلاح نظري في مواجهة خطاب السلطة والشحن الإيديولوجي أو الديني.

تبقى ملاحظة إجرائية مهمة في هذا المجال أن نقد الخطاب الإيديولوجي عن الحرية والإبداع يتطلب التعريف الوافي بنقيضه، أي خطاب الحرية والإبداع، وعرض ابرز المقولات النظرية التي يجب توافرها في العمل الإبداعي الحر. فقد اتخذت بعض الروايات، والمسرحيات والدراسات الأدبية، والأعمال الفنية من نقد السلطة، أو نقد المجتمع، أو نقد التخلف، أو نقد الحروب الأهلية موضوعات رمزية لها.

فقد اعتمد بعض المؤرخين، وعلماء الاجتماع، والأدباء، والشعراء، والمسرحيين، والفنانين، والمغنين، والموسيقيين من النقد العلمي، أو الأدبي، أو الفني، وسيلة للتعبير عن آرائهم السياسية في المشكلات الحادة والمزمنة التي تعاني منها المجتمعات العربية. فشكلت بعض الأعمال الأدبية والفنية إدانة مباشرة للأنظمة العربية وأواليات عملها، وموقفها من الحرية والإبداع. وبما أن هذه الدراسة لا تحتمل تقديم الكثير من النماذج النقدية التفصيلية التي تظهر الإبداع العلمي، والأدبي، والفني على امتداد الوطن العربي فسنكتفي هنا بنماذج منها ذات دلالات معبرة.

١- نقد المجتمع العربي من موقع الإبداع السوسيولوجي: حليم بركات نموذجا

يعتبر كتاب حليم بركات: «المجتمع العربي في القرن العشرين، بحث في تغير الأحوال والعلاقات»، الصادر حديثا عام ٢٠٠٠ في بيروت، كتابا رائدا في منهجه العلمي النقدي. فقد تضمن عناوين مهمة حول مختلف جوانب المجتمع العربي الحديث والمعاصر، منها: الهوية العربية ومسألة الاندماج الاجتماعي والسياسي، والبداوة، والفلاحة، والحضارة، والبنية الاجتماعية، ومكونات الثقافة العربية من قيم وإبداع وفكر، والتغيير التجاوزي وغيرها.

أما المقولات العلمية التي توصل إليها الباحث فتطول حالة الاغتراب المستعصية، وأزمة المجتمع المدني، وتداعي المجتمع من الداخل، وتمحور النظام الاجتماعي السائد حول نواة من الجماعات الوسيطة مما يؤدي إلى تغييب المجتمع وسحق شخصية الفرد المستقل المبدع، واستمرارية المرحلة الانتقالية الطويلة في حالة التغلب على التخلف وتحقيق النهضة، وتفاقم التناقضات بمختلف أشكالها في زمن العولمة.

ينطلق بركات من مقولة المجتمع العربي ككل وليس من المقولة السياسية التي تنظر إليه على أنه مجموعة من الدول المستقلة التي تزداد وبخاصة في الأزمات، تشديدا على هوياتها المتفردة. يبدأ تحليله من الواقع الاجتماعي قبل الواقع السياسي من دون إهمال لهذا الواقع الأخير. والسبب في ذلك أن مفهومه للهوية العربية لا يتنكر لحقيقة اجتماعية أساسية وهي أنها متعددة الهويات وليست هوية أحادية ترفض كل ما عداها وتعمل على إلغاء الآخر. لذلك يبحث في كتابه هذا في مجموعة من المسائل التي تطرحها مهمات التعامل مع معضلات التنوع والاندماج الاجتماعي والسياسي داخل كل بلد عربي وفيما بينها. وهو يصر على الاعتراف بوجود مختلف النزعات والتوجهات التي تتجاذب العرب بين الوحدة والانكفاء الذاتي، وبين التقليد والحداثة، وبين المطلق المقدس والنسبي العلماني، وبين الغرب والشرق، وبين المستقبل

والماضي، وبين الخاص والعام، وبين الانتماء للجماعة والانتماء للأمة.

يشدد بركات على دراسة الظاهرات الاجتماعية في سياقها الاجتماعي والتاريخي مع التركيز على دراسة البنية الطبقية والاختلاف في أنماط المعيشة وما يترتب على ذلك من تنوع في التنظيم الاجتماعي وفي الثقافة، وعلى المؤسسات الاجتماعية بما فيها العائلة والدين والسياسة. ويلفت الانتباه إلى مسألة الاندماج الاجتماعي والسياسي، والدعوة إلى وعي جديد بأهمية ما يسمى بوحدوية التعدد بغية تجاوز الانقسامات والتجزئة بأشكالها التقليدية والحديثة، والعمل على إلغاء تمركز السلطة والثروة في أيدي قلة من الأفراد والجماعات على حساب الآخرين والمجتمع، والتشديد على ضرورة إعادة توزيع السلطة والثروة وترسيخ قيم المساواة والعدالة والحرية والعلاقات الأفقية. وقد خصص الفصل الأخير لرسم مهمات التغيير أو ما يسميه الباحث «التغيير التجاوزي المطلوب».

وتقتضي مهمات التغيير، حسب ما يراه، العمل على تجاوز حالة الاغتراب التي يعانيها العرب على صعيد الأفراد والجماعات والمجتمع فيعملون على تنشيط المجتمع المدني عن طريق مشاركة الشعب كافة من دون تمييز، مشاركة حرة وفعالة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

يأتي تحليل بركات لمجتمع عربي موحد في مشكلاته الأساسية في وقت تزداد فيه الدول العربية تباعدا، وتزداد حدة المشكلات الداخلية المستعصية الحل داخل كل دولة عربية. ورغم دعوته إلى إعطاء دور أكبر لمؤسسات المجتمع المدني على امتداد الوطن العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين، يبرز تغييب شبه تام لدور المجتمع المدني في جميع الدول العربية بعد أن حلت الوراثة مكان التغيير الديموقراطي، والبيعة مكان الاستفتاء الشعبي، واللوائح المعلبة التي تقوم على المحادل، وسلطة المال، والرشوة مكان الانتخابات، مع تعطيل لأبسط أشكال الديموقراطية، في النصوص والممارسة معا.

لذلك تنبه بركات إلى وجود فجوة واسعة وعميقة تفصل بين حلم التغيير الذي طمح العرب إلى تحقيقه في عصر النهضة والواقع الهزيل الذي يعيشونه في نهاية القرن العشرين. وهو يرى أن ما يزيد من إحساس العرب بالهزيمة أنهم يشهدون في عصر العولمة وما بعد الحداثة والتحولات الاقتصادية والثقافية العالمية وما يرافقها من اتساع الفجوات بين الأغنياء والفقراء والأقوياء والضعفاء، على عكس ما هو متوقع، عودة إلى الانتماءات التقليدية وترسيخا للواقع القطري الذي رسمت القوى الخارجية خريطته ضد رغبات شعوبه.

وتبرز أسئلة مقلقة في هذا المجال منها: لماذا لم تنجح مسيرة نصف قرن من الاستقلال السياسي في تجاوز الواقع القطري الذي رسمته القوى الخارجية؟ ولماذا لم يتجدد المشروع النهضوي العربي على أسس جديدة؟ وإلى متى يستمر تحليل المجتمع العربي على أساس الفجوة العميقة بين الواقع القطري العنيد الذي تعيشه جميع الدول العربية والواقع القومي الشمولي المتخيل في أذهان بعض النخب الثقافية العربية؟ وإلى متى يبقى المجتمع العربي مغتربا عن ذاته، ويسعى جاهدا ليتجاوز اغترابه وتبعيته وأزمة المجتمع المدني عن طريق المشاركة الشعبية في تغيير واقعه وصنع مصيره رغم ما يفرضه عليه زمن العولمة من تحديات قديمة وجديدة؟.

في ظل هذا المد التراجعي الذي يشهده الوطن العربي، يأتي نقد حليم بركات الإبداعي لينبه إلى خطورة المرحلة الراهنة التي تمتاز بالتغيير المتسارع الذي يجتاح العالم بأسره والذي سيصيب المصالح العربية في الصميم. كما ينبه إلى خطورة أن يبقى المجتمع العربي منكفئا على ذاته، ومصرا على التمسك بثقافته ومؤسساته التقليدية التي تقاوم التغيير الجذري، وترفض التفاعل الجريء مع الثقافات الأخرى من موقع الثقة بالذات وعدم الخوف من خوض معركة التحدي والاستجابة لمتطلبات

المرحلة.

يبدو واضحا أن أكثر ما تقوم به الثقافة العربية في المرحلة الراهنة هو تمسكها بالتقاليد الموروثة، وهي تتبنى سياسة المانعة لمقولات الديمقراطية، وحقوق الإنسان الأساسية، والليبرالية، والعلمانية وغيرها.

وفي وقت تتفاعل فيه المجتمعات العربية بدون ضوابط مع سلع التكنولوجيا المستوردة بكثافة ترفض القوى المسيطرة فيها التعامل الإيجابي مع العلوم العصرية التي كانت السبب في إنتاج تلك السلع التي تستهلك على نطاق واسع في الوطن العربي. نتيجة لذلك بقي المجتمع العربي طوال القرن العشرين، وفي النصف الثاني منه بشكل خاص، يعيش حالة مواجهة وصراع بين قواه الداخلية المتعددة الاتجاهات والمتناقضة لدرجة التنافر والتقاتل. فبرز عجز عام يعصف الآن بجميع الدول العربية لدرجة جعلت الإنسان العربي يعيش حالة اغتراب حقيقية ولَّدت نزوعا شديدا لدى الأجيال العربية الشابة للهجرة والاستقرار خارج الوطن العربي، بالإضافة إلى شعور عميق بالإحباط والعجز عن التغيير ولو بالحدود الدنيا من الحريات العامة والمصالح الأساسية للمواطن العربي.

ويقدم بركات توصيفا دقيقا لحالة الاغتراب هذه التي تكبل الواقع العربي وتشكل مصدرا أساسيا من مصادر الإخفاق العربي المتواصلة طوال القرن العشرين. إذ كان من نتائجها أن الفرد العربي لم يعد وحده عاجزا عن التغيير بل أصاب العجز المجتمع العربي برمته بعد أن فقد الكثير من سيطرته على وظائفه الحيوية وموارده المادية والروحية في علاقته بالدولة التي تخضع بدورها لإرادة القوى الخارجية. وحين يعجز المجتمع عن تجاوز أوضاعه وإعادة بناء نفسه من جديد، تتسع الفجوة وتتعمق بين واقع قطري هزيل وأحلام قومية وحدوية ضائعة أو مضيعة. وجاءت هيمنة الدولة والحاكم على المجتمع وما رافقها من تهميش لدور الشعب والحد من مبادراته الخلاقة ومشاركته في عملية التغيير وحرمانه من حقوقه وحرياته الأساسية لتزيد من حالة الاغتراب .فتحول الإنسان العربي إلى كائن مغترب عن نفسه ومجتمعه ومؤسساته. هكذا تبرز أزمة المجتمع المدني في أبرز تجلياتها على امتداد الوطن العربي والتي بلغت ذروتها في العقد الأخير من القرن العشرين. وهي تنذر بنتائج بالغة السلبية في عصر العولمة والسيطرة الأميركية على العالم، وبشكل خاص سيطرتها على موارد العرب الطبيعية والتحكم بدولهم ومجتمعاتهم. لقد فشلت مختلف أشكال التنمية الاقتصادية في جميع الدول العربية والتي باتت تنوء بثقل الديون وفوائد القروض المهدورة ومعها إنتاج النفط والكثير من الموارد العربية طوال قرن بكامله. وليس ما يشير إلى ظاهرات إيجابية تعيد ثقة المواطن العربي بدولته، ومناعة اقتصاده، وتماسك مؤسساته. وليس ما يؤكد فعلا أننا على أبواب قرن جديد يحمل بشائر التغيير الجدي على امتداد الوطن العربي، ولا بقدرة العرب على بناء مستقبل افضل لشعوبهم على مشارف الألفية الثالثة.

لقد رسم حليم بركات معالم الطريق إلى بناء الغد الأفضل .فدعا إلى تنشيط مؤسسات المجتمع المدني، وتجديد نظام القيم التي يربى عليها المواطن العربي، وإحداث ثورة في التعليم الجامعي، والتعامل مع النظام الكوني من موقع الاستقلالية والاستفادة من الثورات المعلوماتية دون تجاهل الجانب المظلم من العولمة.

ودعا المثقف العربي إلى ممارسة الإبداع من دون خوف أو رقابة ذاتية، وتنشيط دور المرأة العربية في الحياة العامة وفي مختلف مجالات الثقافة والإبداع، ومعالجة مشكلة عزلة المثقف العربي عن الشعب.

هذا بالإضافة إلى تبني الديموقراطية، والتوازن الخلاق بين الحرية والعدالة الاجتماعية، والدعوة إلى التحول الثوري بدءا من التنمية البشرية المستدامة. لكنه بدا شديد القلق على مستقبل الوطن العربي. وقد عبر عن قلقه العميق هذا في آخر سطر من كتابه بتساؤل لا يخلو من مسحة تشاؤم كبيرة:

«هل كبر الجسد العربي، أم ترى ترهل وتقلصت أجنحته فلا يقلع في الزمن؟».

٢- نقد الخطاب الديني من موقع الإبداع الأدبي: أمين الريحاني نموذجا

ما زالت المؤسسات الثقافية تعقد باستمرار ندوات علمية وبحثية لدراسة النتاج الثقافي للمفكر الشمولي أمين الريحاني.. فشخصية الريحاني غنية جدا، كذلك نتاجه الثقافي الذي توزع بين الشعر، والفلسفة، والتاريخ، وأدب الرحلات، والرسائل وغيرها.

في هذا الإطار جاءت الندوة العلمية التي عقدت في قرنة شهوان بجبل لبنان في أيلول ١٩٩٩، ثم نشرت أعمالها في كتاب صدر في العام نفسه تحت عنوان: «أمين الريحاني: تناغم الثقافات ووحدة الإنسان». توزعت أعمالها ضمن أربعة محاور هي: بداية المصالحة بين الريحاني ورجال الدين، و كتاب قلب لبنان، وكتاب سيمولوجية الرحلة، والريحاني والعودة إلى التراث،والبعد العالمي لأدب الريحاني.

لماذا أفرد منظمو المؤتمر محورا خاصا لإجراء مصالحة مفترضة بين الريحاني ورجال الدين، فجاءت أولى توصيات المؤتمر كما يلي: «أطل القرن العشرون بحملة قاسية على الريحاني من رجال الدين، وها هو القرن يودع بمناقشة موضوعية لأفكار الريحاني وفلسفته وتراثه الفكري. وتضيف التوصية الثانية:

«المصالحة بين فيلسوف الفريكة ورجال الدين ارتكزت على مبدأي الانفتاح والحوار كسبيل للتلاقي».

لكن المفارقة أن الريحاني لم يسع للتصالح مع رجال الدين بدليل موقفه من الحرم الذي أشهروه عليه حين نشر باكورة نتاجه الأدبي عام ١٩٠٣ تحت عنوان «المحالفة الثلاثية في المملكة الحيوانية»، وهي حوارية على لسان الحيوان، وتتناول بالنقد اللاذع سلوك رجال الدين في أيامه.

لكن الريحاني لم يأبه للحرم الذي أصدرته الكنيسة. لذا، وبعد رجوعه إلى الفريكة عام ١٩٠٤، ابتعد معظم القرويين عنه لأنهم خافوا الدخول إلى بيت «الكافر»، باستثناء قلة ضئيلة منهم .فعقب على هذا الموقف بقوله: «أشكر لكم هذا الحرم، لقد صرت وحيدا، أستطيع أن أنصرف للكتابة!!».

كما أنه لم ينس وصف الأب لويس شيخو اليسوعي له بأنه «جرذون الفريكة»، بل كتب في تأبينه بتاريخ ٢٧ كانون الأول ١٩٢٧: «حملت كتاب الصلاة في جيبك الأيمن، ومعجم الهجاء في الآخر. ضمدت بالورع جروحك، ونثرت الملح على جروح الخصوم». فلم يتعمد الريحاني يوما الإساءة إلى الدين حتى يعمد الباحثون بعد وفاته بعقود طويلة إلى إجراء مصالحة متوهمة بينه وبين الدين تظهره وكأنه خالف المقدسات الدينية حين شهر كلمة الحق في وجه فساد بعض زعماء الطوائف الدينية في لبنان.

وليس من شك في أن مثل هذه المصالحة غير المنطقية تفقد فكر الريحاني دور الريادة الحقة التي استحقها بمواقفه الوطنية الرائعة ضد التحريض الطائفي. يكفي التذكير بمواقفه الثابتة في هذا المجال ضد الانقسام الطائفي في لبنان الذي يعتبره علة لبنان ولا حل إلا بالتوعية الثقافية الطويلة الأمد.

وقد تجلى هذا الموقف في رسائله الكثيرة إلى أصدقائه ومنها رسالته إلى رئيس الجامعة الأميركية في بيروت، بيار دودج، بتاريخ ٢٦ آذار ١٩٢٩، والتي جاء فيها: «الثورات لم تساعد، والثقافة هي العلاج الوحيد. أما فكرتي فأرجو أن تنال قسما من انتباهك. عند عودتي إلى الفريكة في العام المقبل، أريد أن أقوم بما يدعم الجامعة في برنامجها التثقيفي. وبرنامجي، أريد أن أفتح داري إلى عشرة ضيوف أو اثني عشر ضيفا من خريجي جامعات مختلفة، يمكنهم أن يشاركوني في أفكاري وآمالي وحياتي ويكونون من مذاهب مختلفة . نعيش معا فأكلمهم لمدة ساعة يوميا عن مرحلة أو أخرى من الأهداف العليا للحياة القومية، وتتناول الأبحاث مواضيع في الدين والاجتماع والسلوك والاقتصاد والفنون.

وتكون وحدانية الله أساس التعاليم الدينية، فيستطيع كل ضيف أن يبقى على إيمانه، ويكون الدين العملي مبنيا على أبوة الله وأخوة الناس، وتبقى السياسة الضيقة خارج المواضيع». ويقول في رسالة

أخرى إلى ادوارد كابس،مدير مؤسسة روكفلر: «للدين ناحية أخرى هي اللاهوت الذي يخفف منه تأثيره الصالح. وصار لكل مذهب معلموه، ولكل تلاميذه وأتباعه، وجاءت النتائج المحتومة والمؤسفة: الانحياز والتعصب والاضطهاد والحروب».

هكذا وقف الريحاني حياته على نقد كل ما هو سلبي في الممارسات البشرية، سواء صدرت عن رجال دين أو سياسة أو أدب. فتبنى منهجا واضحا في حياته يقوم على الحكمة التالية «قل كلمتك وامش».

فليس من سلاح للأديب سوى كلمة يقولها صريحة حتى ولو جرحت. وقد لا يستطيع أن يجمع حولها الكثيرين لكنها ترضي الذات أولا، وقد تتحول لاحقا إلى لحمة لتيار سياسي عريض، وقادر على التغيير الجذري كما دلت تجارب الثورات الحية في التاريخ.

وضع الريحاني حرية الفكر والكلمة الحرة في المقام الأول. «فالروح التي تحوم حول السماويات تأبى التمرغ في الوحليات. إن عظمة الرجل العظيم لهي في محبته الإنسانية، وفكرته الكونية، وتشوقاته الإلهية». وقد آمن بمشروع سياسي ذي توجهات قومية عربية واضحة، كما آمن باعتماد وحدانية الله، وحرية الإيمان الشخصي، وأخوة الإنسان. وبالتالي، فإن هاجس المصالحة بينه وبين الدين مسألة مختلقة تماما لأنه لم يتعرض إلى أي من الأديان السماوية طوال حياته .لكنه لم يتورع عن اتهام بعض رجال الدين بالتحريض على الفتن الطائفية.

لم يكن الريحاني يفرق بين دين سماوي وآخر، بل كان حريصا جدا على احترام جميع الأديان ودخول أماكن العبادة لدى جميع الطوائف دون تمييز، وكانت تربطه صداقات حميمة مع كثير من رجال الدين الصالحين.

لذا، نجزم بأن المصالحة المتوهمة في هذا الكتاب هي خارج الزمان، وليست أفضل ما فيه . فقد توفي الريحاني دون أن يسعى لكسب ود أي من رجال الطوائف الذين يغلبون الشعور الطائفي على الشعور الوطني، أو القومي، أو الإنساني. واستمر يناصب الطائفية والطائفيين العداء حتى اليوم الأخير.

وهو القائل: «في الشرق الأدنى أنتج الدين الطائفية وكل شرورها. وفي عصرنا الحاضر، مع تراجع الاضطهاد والحروب الطائفية، لا تزال الذهنية الطائفية باقية، تبني جدران الانعزال التي لا تسمح بأي تقدم». ويضيف في مكان آخر: «لعنة سوريا بل كل البلاد العربية هي الانعزال الذي خلقته وغذته الطائفية. فكل طائفة هي دولة في حد ذاتها، تغذي بين حيطانها عصبيتها ومخاوفها وانحيازها. وهدف كتاباتي العربية لثلاثين عاما خلت كان محاربة هذه الشرور الاجتماعية، وخلق روح الأخوة والتعاون بين المذاهب».

نخلص إلى القول إن الريحاني لم يعاد الدين حتى يجهد بعض الباحثين أنفسهم بتنقية صورته مما لحق بها من تشويه بعد الحرم الكنسي غير المبرر الذي جوبه به في مطلع شبابه. على العكس من ذلك، فإن الوقائع الدامغة لبدايات عصر النهضة وللقرن العشرين بكامله تؤكد على وجود أخطاء ارتكبها بعض رجال الدين ضد كبار مثقفي النهضة العربية، ومبدعيها، وفنانيها، وهي مواقف عصية على النسيان.

أخيرا، ليس من شك في أن تراث الريحاني وغيره من رواد النهضة العربية هو من الغنى والتنوع بحيث يحتمل الكثير من التأويل والتفسير. كما أن الكشف عن رسائله، ورسائل الآخرين إليه تقدم إضافات بالغة الأهمية لاستكمال جوانب شخصيته ومقولاته الثقافية. لكن ذلك يتطلب احترام الحقائق العلمية المجردة عند تقييم أو إعادة التقييم لتراث أي من الشخصيات الثقافية العربية. فقراءة تراث عقلاني، لا طائفي بعيون منفعلة بمقولات سياسة طائفية في لبنان، كالمصالحة مع رجال الدين، والتعايش، والعيش المشترك، وميثاق الوحدة الوطنية على أسس طائفية، وغيرها عاجزة بالتأكيد عن إصلاح النظام السياسي اللبناني وصيغته الطائفية المدمرة، إلا أنها قادرة على تشويه كل التراث العقلاني المعادي للطائفية

والطائفيين في لبنان والذي كان أمين الريحاني من رواده الكبار . لذا لا بد من توضيح حقيقة موقفه الذي لم يكن يوما معاديا للدين لكنه كان شديد العداء للطائفية والطائفيين من جميع الأديان.

ولم يسع إلى مصالحة كثير من رجال الدين كما أنه لم يشعر بالحاجة إلى مهادنة المحرضين على الفتن الداخلية، من دينيين ومدنيين. فقد كان شديد الحرص على بناء وطن متحرر من كل قيود الطائفية، وطن معافى كما حلم به جبران خليل جبران وكل رواد النهضة في لبنان والمشرق العربي.

٣- نقد الوقع العربي من موقع القلق الإيجابي على المستقبل: قسطنطين زريق نموذجا

كتبت دراسات كثيرة للتعريف بمسيرة زريق الثقافية، وبشكل خاص كتبه عن معنى النكبة، ونحن والتاريخ، ونحن والمستقبل وغيرها من الدراسات التي صدرت ضمن الأعمال الكاملة عن مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت عام ١٩٩٤ . وآخر ما نشره قبل وفاته في ١٢ آب ٢٠٠٠ كتيب بعنوان:

«ما العمل؟حديث إلى الأجيال العربية». صدر هذا الكتّيب عن مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت عام ١٩٩٨، وفيه خلاصة آرائه في السياسة الواجب اعتمادها لتجديد الفكر القومي العربي انطلاقا من القلق الإيجابي على مصير أمة عريقة ذات تراث إنساني مميز.

بداية، لا بد من التعريف بالمؤثرات التي لعبت الدور الأساسي في نشأة زريق وتكوينه الثقافي. وقد وصفها بنفسه في مقدمته للأعمال الكاملة على الشكل التالي: «إذا أردت أن أجمع القول في مختلف آثار نشأتي إلى نهاية تحصيلي الجامعي وبداية ممارستي المهنية لخصتها في توجهات أربعة: الاختيار العلمي والتعليمي، والانتهاج الليبرالي الديموقراطي، والانتماء القومي العربي، والإحساس بالمسؤولية في تفكيري وعملي». فقد آمن بأن التعليم، خاصة في المرحلة الأكاديمية، يساعد المثقف على بلورة آرائه الإصلاحية من طريق التأثير المباشر على أجيال متعاقبة من الطلاب الجامعيين الذين يشاركون لاحقا في قيادة دفة الحكم وعجلة الإدارة والمؤسسات الخاصة والعامة. فكان له دور متميز في الفكر القومي العربي، واعتبر بحق الأب الروحي لأجيال متعاقبة من المثقفين والقادة العرب.

اطلق زريق حركة سياسية جديدة تقوم على وعي ثقافي معمق في ممارسة العمل القومي العربي. ولعبت كتاباته دور الريادة الحقيقية في إغناء الفكر القومي العربي بمضامين إنسانية تتجاوز حدود الدعوة إلى تحرير الأراضي العربية من الاحتلال الأجنبي إلى تحرير الإرادة العربية من التبعية والاستلاب والتحديث المشوه الذي ما زال مستمرا طوال قرنين من الزمن لم ينتقل العرب خلالهما من دائرة نقل التكنولوجيا الغربية إلى توطينها والمشاركة في إنتاجها من طريق تحرير الإنسان العربي القادر على الإبداع بحرية.

وقد نبه في جميع أبحاثه إلى مخاطر الفهم الأحادي الجانب للتحرر القومي. فأية دعوة قومية قابلة للحياة يجب أن تهتم بالمشكلات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تعانيها المجتمعات العربية، لأن القومية العربية ليست مجرد دعوة للتحرر السياسي فحسب بل هي حركة تغيير شامل تطول كل ركائز المجتمع، بدءا بتحرير إرادة الإنسان العربي من قيود التخلف والجهل وصولا إلى تحرير الأرض العربية والإرادة العربية من كل أشكال التسلط، والتبعية والقهر والاستغلال.

من ناحية أخرى، شكلت مقولات «الكتاب الأحمر» الذي شارك زريق في وضعه إلى جانب نخبة متميزة من القوميين العرب، ومقولات «دستور العرب القومي» للشيخ عبدالله العلايلي، أهم مصادر التثقيف الذاتي لأجيال متعاقبة من رواد الفكر القومي العربي في أواسط القرن العشرين.

فما هي أبرز سمات نظرية زريق في نقده الحضاري للمجتمعات العربية في القرن العشرين بشكل خاص؟

لقد أدرك، بعد طول اختبار وتجارب حية، أن البشرية تمر الآن في مرحلة بالغة الدقة والخطورة في تاريخها المعاصر. فبالإضافة إلى الإيجابيات الكثيرة التي حفلت بها الساحة الثقافية على المستوى الكوني وما رافقها من اكتشافات علمية وثورات تكنولوجية وإعلامية وبيولوجية وفضائية مذهلة فإن الثقافة الكونية في عصر العولمة تهدد بضرب الركائز البنيوية للثقافات القومية على امتداد الدول النامية ومنها الدول العربية. ويعيش العرب مخاطر تأثيرات سلبية ناجمة عن ثقافة العولمة التي كانت تنشر مقولات إيديولوجية خاطئة واستفزازية حول صراع الحضارات وخضوع الحضارات التاريخية العريقة قسريا إلى ثقافات عصر العولمة وحضارتها الاستهلاكية. ورغم خطورة تلك الدعوات بقي زريق مصرا على النقاش الهادىء والعميق مع أصحاب المقولات الثقافية الغربية التي تناولت بالتحليل والنقد مختلف جوانب التراث، والتاريخ والثقافة عند العرب. فرفض بإلحاح حصر السجال مع الثقافات الغربية في إطار المقولات الإيديولوجية لأنها لا تعبر بدقة عن روح الحضارة الغربية بدليل كثرة الانتقادات العميقة التي وجهت إليهما من جانب الغالبية الساحقة من المثقفين الغربيين أنفسهم. وفي نقده لمقولات عصر العولمة والسيطرة الأميركية الوحيدة الجانب على العالم، مزج زريق بين صلابة الفكر التاريخي ومقولاته العلمية الرصينة من جهة، وبين الانفتاح على الثقافات الإنسانية والتطلع إلى المستقبل بنظرة إنسانية شمولية صائبة. وقد ساعدته في ذلك معرفة علمية دقيقة بأصول الثقافات الغربية من منابعها.

لعل أبرز الاستنتاجات التي توصل إليها في سعيه الدؤوب لرسم ملامح المستقبل العربي في القرن الحادي والعشرين أن الثقافات الغربية الحديثة والمعاصرة، ومنها ثقافات عصر العولمة ليست شرا مطلقا يجب تفاديه لأن بعضها يحمل الكثير من الإيجابيات التي يمكن الاستفادة منها في تنمية الحس القومي العربي وإرساء الصيغ المستقبلية للعمل الوحدوي العربي على قواعد جديدة من الليبرالية، والعقلانية، والديموقراطية، والانفتاح على تجارب الغير الناجحة في التحديث والتجديد النهضوي، وبشكل خاص الاستفادة من تجارب التحديث في دول جنوب وشرق آسيا أو النمور الآسيوية، وفي طليعتها اليابان.

آمن زريق بأن التربية الجامعية لا تقوم على تلقين المعلومات بل على تفاعل العقول في نقاش وحوار حر يتعدى مادة الدراسة نفسها لينفتح على شؤون الحياة الواسعة والاهتمامات القومية والإنسانية.

وآمن بعمق أن الاحتلال الصهيوني للأراضي العربية إلى زوال أكيد وأن نهاية الصراع ستأتي لمصلحة العرب نظرا لثقلهم العددي ولأهمية مواردهم المادية شرط أن يعرف قادتهم كيف يديرون الصراع بحنكة تساعد على إحقاق حقهم المشروع على أراضيهم. وإنه لخليق بالعرب أن يردوا على التحديات الخطيرة التي تجابههم برفض اليأس، وبالإصرار على المواجهة. إذ لا يليق بالأجيال العربية الطالعة أن تستكين إلى الذل، وأن تقبل بأقل من الوحدة القومية والمشاركة في التاريخ العالمي من موقع الفاعل وليس المتلقي لسلبيات العولمة.

إن سؤال «ما العمل؟» الذي وضعه زريق عنوانا لآخر هواجسه الثقافية يؤكد على وجود أمل راسخ لديه بأن حال المجتمعات العربية إلى تبدل أكيد نحو الأفضل انطلاقا من نظرة قومية عربية شمولية رافقته طوال أيام حياته ولم يتخل عنه في أشد الظروف مرارة التي حلت بالأمة العربية ووصفها بصدق في كتابيه «النكبة»، و«معنى النكبة مجددا». ولم يتمسك بالأمل في جميع كتاباته انطلاقا من تفاؤلية خادعة بل من إيمان راسخ بأن النكبات تساعد في اختبار الشعور القومي الحقيقي كما تساعد النار في صهر الذهب وتنقيته من الشوائب. فقد رحل الاستعمار المباشر، في مختلف أشكاله، عن جميع الدول وبات على العرب التخلص من سلبيات المرحلة الاستعمارية الطويلة والانخراط في عملية التوحيد القومي حتى يتم القضاء

على الاختراق المستمر الذي يمارسه الاستعمار غير المباشر على الدول العربية. وعلى العرب تجاوز السلبيات الكثيرة التي بثتها ثقافات الدول الاستعمارية في بلادهم والانخراط في دراسة الثقافات الإنسانية الشمولية التي تساهم في تعميق الصلات الحضارية ما بين ماضي العرب وحاضرهم من جهة، وبين الثقافة العربية والثقافات الإنسانية الشمولية من جهة أخرى.

لقد آن الأوان لخروج العرب من دائرة الاستفادة السريعة من تقدم التكنولوجيا الغربية مقابل البطء الشديد في استفادتهم من الأفكار العقلانية والليبرالية التي أنتجت تلك التكنولوجيا. يضاف إلى ذلك أن على العرب الفصل ما بين التقدم التكنولوجي الغربي الذي يمكن الاستفادة منه دون عقدة نقص واستيراد أنماط من الانحطاط الخلقي التي تدمر الشبيبة العربية وتزيد من تخلف المجتمعات العربية.

ونبه زريق مرارا إلى مخاطر تعثر التنمية الشمولية، وهدر الإمكانات الكبيرة التي لا تعوض بعد نفاذ الموارد الطبيعية العربية. كما نبه إلى مخاطر تغليب التراكم الكمي على النوعية في الإدارة ومختلف جوانب الحياة السياسية والثقافية والتربوية .فتغليب الكمي على النوعي يساعد على نشر الفساد، والرشوة، والمحسوبية، ويضعف الروح الوطنية والقومية، كما يقود إلى اليأس والإحباط لدى الأجيال العربية الطالعة.

كان زريق مفكرا قوميا عربيا ذا نزعة إنسانية شمولية. وساهمت كتاباته الرصينة، ومقولاته لاستشراف المستقبل العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين، في رفع مستوى الخطاب القومي العربي وتنقيته من المقولات القوموية الضيقة، ودعوة المواطن العربي إلى التحرر من نقائصه الذاتية ومن عقدة الدونية تجاه الغرب المتفوق، وأن التحرر يأتي بجهود ذاتية بالدرجة الأولى، وأن الارتقاء بالوعي العربي إلى التأثير في الحضارة الكونية يتطلب الكثير من العمل العقلاني العربي المشترك، وفي المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية كافة.

فقد عرف كيف يجمع ما بين ثقافة إنسانية مشبعة بروح التراث العربي ورؤية مستقبلية نفاذة تحث الفكر العربي للانتقال نحو مصاف الفكر الفاعل في التقدم الإنساني .فكان مفكرا أصيلا في دراسته للمرتكزات الثقافية للفكر القومي العربي، عميق الانتماء إلى كل ما هو إيجابي في الثقافات الإنسانية على امتداد العالم كله.

وقد تواصل عطاؤه الفكري في أبعاده القومية العربية والإنسانية لمدة تزيد على النصف قرن انتج خلالها كما ثقافيا متميزا بالجودة النوعية، وبالفكر التاريخي النقدي، وفي إرساء أسس الدراسات المستقبلية وتطويرها على امتداد الوطن العربي. فكان بحق أبرز دعاة تجديد النهضة العربية طوال النصف الثاني من القرن العشرين. هذا بالإضافة إلى دوره الرائد في إخراج الكتابة التاريخية من قيود السلفية والتقليد إلى رحاب تطلعات مستقبلية ذات أبعاد فلسفية لفهم حركة التاريخ الكوني المعاصر وموقع العرب فيها.

هكذا ميز زريق في نقده بين القلق السلبي الذي يدمر صاحبه من الداخل وبين القلق الإيجابي الذي يساعد على ترقية حال الأمة . يقول في ذلك: «ويل لأمة لا تقلق فإنها تبقى في أوضاعها التوحشية. وويل أيضا لها إذا سرى القلق في ثناياها فأوقعها في سلبية القنوط واليأس، أو في السلبية الأشنع، سلبية استغلال الفرص للإيقاع بالغير والإفادة من شقائه».وجوهر المطلوب في رأيه «انطلاق العقول والنفوس من القلق السلبي إلى قلق إيجابي يظل يبعث التمرد على النقص ويثير التوق إلى الاكتمال والاهتداء، وبالتالي إلى اكتساب حظوظ جديدة من التحرر والتحضر». وليس من خيار أمام العرب للانتقال من القلق السلبي إلى القلق الإيجابي إلا باعتماد العقلانية والخلقية.

الآن، كم يبدو الفكر العربي المعاصر بحاجة ماسة إلى أسلوب النقد الحضاري الذي نادى به قسطنطين زريق، وأبرز سماته: العقلانية، والموضوعية، والخضوع للنقد، والعزم والجلد. وعلى قاعدة هذا الخيار

العقلاني- الخلقي يتحول القلق العربي من الخوف والإحباط إلى المشاركة النشطة في التاريخ الكوني، لا من موقع الخوف على ماضي الأمة العربية بل أيضا على حاضرها ومستقبلها كأمة عريقة كان لها دور مميز في الحضارة الإنسانية، ومن واجب أبنائها استعادة ذلك الدور بفاعلية على المستوى الكوني.

من ناحية أخرى، تبدو الحاجة ملحة إلى أن تصاغ أسئلة التجديد النهضوي العربي في مجال التقدم والتخلف انطلاقا من مقولات خطاب الحرية والإبداع حيث إن استمرار الارتباط التبعي بالغرب لن يقود إلا إلى مزيد من التخلف والتبعية، على المستويات كافة. كما أن استمرار الخطاب السلفي جنبا إلى جنب مع التبعية يقود بالضرورة إلى فقدان الهوية والتراث والأصالة، وهو أقصر السبل إلى الاستلاب والتغريب.

والعرب هم أحوج ما يكون اليوم لدراسة تجارب التحديث العالمية الناجحة، وبشكل خاص تجربة اليابان وغيرها من تجارب النمور الآسيوية التي جمعت بين الحفاظ على الأصالة مع فتح الباب على مصراعيه لمقولات التحديث والمعاصرة. فدخول الحداثة من بابها الواسع، دون مركبات نقص، هو الشرط الضروري للحفاظ على التراث والأصالة والهوية القومية. وعلى العرب الاستفادة من دروس تلك التجارب لمشاركة الشعوب الأخرى في بناء الحضارة الكونية الجديدة في عصر العولمة . فسؤال التقدم هو نفسه سؤال الحرية والإبداع الثقافي والحضاري على قاعدة الإنجازات العلمية والتقنية الهائلة التي تنشرها مراكز الأبحاث العلمية العالمية وتوظف لها الدول المتطورة موازنات سنوية كبيرة.

بعض الملاحظات الختامية

لسنا بحاجة إلى التذكير بأن البشرية في عصر العولمة تمر الآن في مرحلة بالغة الدقة والخطورة في تاريخها المعاصر. فبالإضافة إلى الإيجابيات الكثيرة التي حفلت بها الساحة الثقافية والفنية على المستوى الكوني وما رافقها من اكتشافات علمية وثورات تكنولوجية وإعلامية وبيولوجية وفضائية مذهلة فإن الثقافة الكونية في عصر العولمة تهدد بضرب الركائز البنيوية للثقافات القومية في الدول النامية ومنها الثقافة العربية. لكن الثقافة العربية تعرضت إلى القمع من الداخل حيث غلبت خطاب السلطة وثقافة التقليد على خطاب الحرية والإبداع وثقافة التغيير الجذري الذي يطول جميع المجالات، وبشكل مستمر.

نتيجة لذلك يعيش العرب هاجس التأثيرات السلبية المتوقعة من ثقافة العولمة التي تنشر مقولات إيديولوجية خاطئة واستفزازية حول صراع الحضارات، والعمل على إخضاع الثقافات العريقة قسريا إلى ثقافات استهلاكية تحول كل شيء، بما في ذلك الثقافة والإبداع الثقافي، إلى سلع تجارية.

مع ذلك، فإن طاقات العرب البشرية وما لديهم من موارد طبيعية وفيرة تجعلهم قادرين على مواجهة سلبيات عصر العولمة إذا برز بين حكامهم وقادة الرأي من يعرف كيف يدير الصراع بحنكة ودراية لترسيخ سيادتهم الوطنية والقومية التي بدأت تهتز تحت أقدامهم. ولن يكون بمقدور الحكام العرب التصدي لسلبيات عصر العولمة وثقافاتها الاستهلاكية إلا بتشجيع خطاب الحرية والإبداع على امتداد الوطن العربي. فالمثقف العربي الحر والمبدع هو الوحيد القادر على رد التحديات الخطيرة التي تجابه الأمة العربية في المرحلة الراهنة وذلك بالإصرار على مواجهة التحدي الحضاري حتى النهاية.

لذا لا بد من التنبه الشديد إلى المخاطر الكبيرة التي ستنجم عن هيمنة سلبيات ثقافات العولمة في الوطن العربي. في الوقت نفسه، لا بد من الإصرار على التواصل المستمر مع مقولات الثقافات الإنسانية الشمولية التي تساهم في تعميق الصلات الحضارية ما بين الثقافة العربية والثقافات الكونية الأخرى.

وقد آن الأوان لخروج العرب من إشكالية خادعة تقول بالاستفادة السريعة من تقدم التكنولوجيا الغربية مقابل الرفض الشديد للمقولات العقلانية والليبرالية التي أنتجت تلك التكنولوجيا. وخطاب

الحرية والإبداع هو الوحيد القادر على توليد مشروع نهضوي عربي جديد يقيم التوازن ما بين ضرورة الاستفادة القصوى من ثمرات التقدم التكنولوجي العالمي دون عقدة نقص، مع الرفض الصريح للمقولات السلبية التي ترافق ذلك التقدم وتزيد من تخلف المجتمعات العربية ٠وذلك يتطلب التمسك بمقولات خطاب الحرية والإبداع لأنها هي عينها مقولات الثقافة الإنسانية الشمولية التي تتطلع إلى المستقبل بنظرة إنسانية: عين تحمي التراث والأصالة، وعين تحتضن الحداثة والعلوم العصرية٠

ختاما، طوال القرنين التاسع عشر والعشرين، شكل خطاب الحرية وما ارتبط به من مفاهيم نظرية كالثورة، والديموقراطية، وحقوق الإنسان، وغيرها مادة غنية لعدد من الدراسات العلمية الرصينة، والندوات والمؤتمرات، المحلية والدولية ٠ في الوقت نفسه، سلطت تلك الدراسات أضواء كاشفة على المقولات التي رافقت الخطاب السلطوي النقيض من حيث هو قامع للحرية والإبداع من جهة، والذي ارتدى، في الغالب، طابعا إيديولوجيا قوميا من جهة أخرى٠ وقد نشر الخطاب السلطوي شعارات شعبوية تدعو للالتفاف حول القوى المسيطرة بسبب معاداتها «للاستعمار والإمبريالية والصهيونية» هكذا تم تغليب الشعار السلطوي على خطاب الحرية والإبداع لطمس التناقضات الاجتماعية والسياسية وغيرها٠

وقد ساهمت الدراسات العلمية الجادة في تطوير خطاب الحرية والإبداع والعمل على ترسيخه كمقولة محورية في الفكر العربي الحديث والمعاصر، وأثبتت أن المقولات التي تتصل به تمتد أفقيا لتطول مختلف البنى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية٠ كما أثبتت أن غياب النقد العلمي الرصين للمفاهيم النظرية الخاطئة يساعد بدوره في تعميق سلطة الخطاب الإيديولوجي المسيطر وابتعاده عن العقلانية٠

لقد تمت أدلجة خطاب السلطة كنقيض لخطاب الحرية والإبداع، وتم تلوينه بأهواء القبيلة، والعشيرة، والطائفة، والحزب، مما جعل الخطاب النقيض عديم التأثير في مواجهة الموروث السلبي الكثيف لممارسات القوى السلطوية٠ وبعد قمع خطاب الحرية والإبداع على امتداد الوطن تحول النقاش حول علاقة المثقف بالسلطة، ودور السلطة في حماية الحرية والإبداع إلى مونولوج وحيد الجانب لمثقفي السلطة، مع تغييب متعمد للطرف الآخر ورفض الحوار معه، والدعوة إلى قتله، أو سجنه، أو نفيه، ومنع خطابه الثقافي من التداول، واتهامه بالعزلة عن مشكلات وطنه وأمته٠

وكانت النتيجة على ما نشهده الآن، من تراجع البحث العلمي على امتداد الوطن العربي، وهزال مضمون الخطاب السلطوي في شرحه للأسباب العميقة للتخلف العربي المستمر، وفشل كل المشاريع النهضوية العربية، وهجرة الأدمغة العربية بكثافة إلى الخارج، النتائج البالغة السوء لسياسات الأنظمة العربية في المجالين الاقتصادي والثقافي مما ترتب عليها انحدار الطبقات الوسطى بشكل حاد مما ينذر بمرحلة من عدم الاستقرار الاجتماعي والسياسي٠ هذا بالإضافة إلى تخلي الجيوش العربية عن الاستعداد المطلوب لقتال العدو الصهيوني والركون إلى نجاح مبدأ «الأرض مقابل السلام» من طريق المفاوضات٠

وهنا تبرز أهمية البحث مجددا في إشكالية خطاب الحرية والإبداع كمنطلق لنهضة عربية جديدة طال انتظارها تحفظ للعرب موقعا مقبولا في عصر العولمة والنظام العالمي الجديد٠ ■

بعض مصادر الدراسة

- ادوارد سعيد: «صور المثقف»، ترجمة غسان غصن، دار النهار، بيروت ١٩٩٦.
- = = : «الثقافة والإمبريالية»، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت ١٩٩٧.
- أمين الريحاني: «تناغم الثقافات ووحدة الإنسان»، ندوة نظمت في «قرنة شهوان» بجبل لبنان في أيلول ١٩٩٩، ثم نشرت أعمالها في العام نفسه .
- حليم بركات: «المجتمع العربي في القرن العشرين، بحث في تغير الأحوال والعلاقات»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت٢٠٠٠، في ١٠٣٦ صفحة.
- الشيخ عبدالله العلايلي: «دستور العرب القومي»، الطبعة الثانية، دار الجديد، بيروت ١٩٩٦.
- سمير أمين وبرهان غليون: «حوار الدولة والدين»، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٦.
- عصام محفوظ: «حوار مع متمردي التراث»، دار رياض الريس، بيروت ٢٠٠٠.
- قسطنطين زريق: «ما العمل؟حديث إلى الأجيال العربية»، كتيِّب صادر عن مركز دراسات.
- الوحدة العربية في بيروت، ١٩٩٨ .
- محمد الأرناؤوط (محرر): «العرب والتحديات السياسية والاقتصادية والثقافية للعولمة»، منشورات جامعة آل البيت، الأردن ٢٠٠٠.
- مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق (ناشر): «الغرب وبقية العالم بين صدام الحضارات وحوارها»، بيروت ٢٠٠٠.
- مسعود ضاهر: «النهضة العربية والنهضة اليابانية: تشابه المقدمات واختلاف النتائج»، سلسلة عالم المعرفة، الرقم ٢٥٢، الكويت ١٩٩٩.
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ناشر): «مستقبل الثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين»، تونس ١٩٩٨.
- = = = = (ناشر): «الثقافة العربية وثقافات العالم: حوار الأنداد»، تونس ١٩٩٩.
- مؤسسة رينيه معوض(ناشر)، ندوة: «عصر النهضة:مقدمات ليبرالية للحداثة»، بيروت٢٠٠٠.
- مؤسسة عبد الحميد شومان (ناشر):«الوطن العربي وخيارات المستقبل»، عمان ٢٠٠٠.
- = = = = : «العرب وتحديات القرن الحادي والعشرين»، عمان ٢٠٠٠.
- = = = = : «النهضة العربية الثانية: تحديات وآفاق»، عمان ٢٠٠٠.

فواتح الجمل عند مالك حداد

عمّارة كحلي *

«حينما أبدأ، يبدو لي أن لوحتي في الجانب الآخر، لكنها مغشاة بهذا الهباء الأبيض» جورج براك.

يعد **الاشتغال** في جمالية «الجمل الفواتح» «Les Incipit» مظهرا آخر من التلقي بعد ترسيمة العنوان وصياغته الفنية. ذلك أن الذي يشد انتباه القارئ واهتمامه -بعد العنوان- هو شكل البداية التي يتخذها النص لانطلاقه الخطي، فيواصل على إثرها القارئ قراءة هذا النص أو يحجم عنه بعد أسطر قليلة. «فعسر» النص ينشأ أكثر من كيفيات إخراج الجملة الأولى ولأجل ذلك ألفينا الكتاب١ -عامة- يعانون من هذا (العسر) حين التفكير في كيفيات الصياغة «الموفقة» التي ستطبع النص بميسمها كله، والتي ستكون ذات دفق أكبر أو أقل في تشكيله الهندسي. مما يعكس -بعمق- الخصوصية الأسلوبية التي يستحضرها الكاتب في مشروع كتابته للنص. وهذا ما جعل كاتبا مثل «لويس أراغون» (L. Aragon 1989-1897) يفرد كتابا خاصا في فواتح الجمل ويعنونه بموضوع «لم أتعلم أبدا الكتابة أو الجمل الفواتح» (Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, 1969)، حيث يذكر فيه سيرته الذاتية في كتابة رواياته وقصة بداياتها الجميلة وتفاصيل اهتمامه بتشكل الجملة الفاتحة وتحكمها في تعرجات النص وبنائه. ويعد هذا الكتاب مرجعا هاما في الجمل الفواتح لا يستغنى عنه الباحث في هذا المجال -مثلما نجده في المقال الذي كتبه «فاليت B. Vallet» تحليلا لمادة «Incipit» في معجم الآداب المكتوبة باللغة الفرنسية[٢]. ولأجل ذلك سنوظف ما نراه مناسبا من الشواهد التي وردت في المرجع السابق.

ومن هذا المنطلق، يجد الباحث نفسه أمام سلسلة من التساؤلات مفادها: كيف تقرأ دلالة الجملة الفاتحة في النص؟ وفي أي إطار استخدمت؟ ثم ما هي خصوصيتها الفنية عند مالك حداد؟ وكيف يتحدد أفقها الأدبي لدى المتلقي؟

تلك بعض الأسئلة التي نحاول مقاربة أبعادها من خلال هذه الدراسة.

١,١. الجملة الفاتحة معجميا واصطلاحا.

١,١,١. الجملة الفاتحة في المعاجم العربية.

جاء في «لسان العرب المحيط» لأبن منظور (٦٣٠-٧١١) في مادة «فتح» أن: «فاتحة الشيء: أوله.. وفواتح القرآن: أوائل السور، الواحدة فاتحة. وأم الكتاب يقال لها: فاتحة القرآن. والفتح: أن تفتح على من يستقرئك.. والفتح أول مطر الوسمي (الربيع) وقيل أول المطر، وجمعه فتوح بفتح الفاء، قال:

كأن تحتي مخلفا قروحا

رعى غيوث العهد والفتوحا[٣]

ويذكر من جهته ابن فارس (ت٣٩٥) في «معجم مقاييس اللغة» في مادة «فتح» أن الفاء والتاء والحاء

---

* أكاديمية من الجزائر.

أصل صحيح يدل على خلاف الإغلاق. يقال: فتحت الباب وغيره فتحا. ثم يحمل على هذا سائر ما في هذا البناء.. والفتح: الماء يخرج من عين أو غيرها. والفتح: النصر والأظفار..وفواتح القرآن: أوائل السور[٤].

يبدو أن كلمة «فاتحة» تدل على البدء مطلقا: فهي تدل على بداية السور القرآنية وخاصة تلك التي تبتدئ «بالحروف» أو فواتح السور التي وقف عندها المفسرون عاجزين عن التأويل. وتدل على بداية المطر وخروج الماء من النبع. وتدل أيضا على عملية القراءة بين القارئ والطالب إليها. وكلها معان تؤشر إلى ميلاد الحدث ومسار بدئه «الكثيف». ومن هنا فالجملة الفاتحة تحيل في أصلها اللغوي إلى حركة خروج الخطاب من الصمت، وفي ذلك تبييض للحرف الأول الذي يعقبه حرف آخر فكلمة ثم جملة تتصدر النص كله. ولربما هنا يكمن بعد البناء الذي ذكره «ابن فارس»، من حيث مخالفة الفتح الإغلاق. إذ تنفتح الجملة الفاتحة على سلسلة جميلة يتشكل من خلالها النص.

أما في ما يخص الاصطلاح، فقد جاء في معجم المصطلحات العربية [٥] في اللغة والأدب لمؤلفيه «مجدي وهبه» و «كامل المهندس»، أن «الفاتحة» Proem ذلك الكلام الذي تستهل به قراءة القرآن الكريم والأثر الأدبي وخاصة الخطب.[٦] ويذكر المعجم في المعنى نفسه مصطلحا آخر يسميه «الاستهلال» «Exordium» وهو الجزء الأول من الكلام (وخاصة الخطبة) الذي يقدم فيه المتكلم جملة من الألفاظ والعبارات يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع الكلام وكيفية التدرج فيه، ويقصد بذلك جذب الانتباه لدى جمهور السامعين.[٧]

تدل الجملة الفاتحة إذن في الاصطلاح على الجزء الأول الذي يستهل قراءة القرآن والخطبة. وفي ذلك تهيئة السامع (المتلقي) لاستمالة انتباهه حتى تصل الرسالة –وهي سماع الغرض والوصول إليه. ويشير الباحث «أحمد صدقي الدجاني»، وهذا من خلال قراءته لمجموعة من فواتح الكتب التراثية، أنها جميعا تبدا «بالبسملة» «فالحمد له» «فالصلصلة»[٨] ثم تصل إلى «أما بعد». ويرجع أصل هذا التقليد إلى «الخطبة» نتيجة التشابه بين بنيات الفاتحة وبنيات الخطبة وبنيات «الكتاب» أي الرسالة: «وبدا لي وكأن «الكتاب الرسالة» هو خطبة مكتوبة، وفاتحة الكتاب المؤلف هي خطبة المؤلف المكتوبة يوجهها للقارئ. وقد جعل العرب المسلمون خطب الرسول صلى الله عليه وسلم نموذجا يحتذونه في خطبهم الشفهية والمكتوبة. وهذه الخطب كانت تبدأ بحمد الله سبحانه، ثم تأتي بالتشهد لتصل إلى ماذا بعد. ومن أشهرها خطبة حجة الوداع..»[٩].

وقد عرف شعرنا العربي «الفاتحة» من خلال «الوقفة الطللية» حيث كان يتوقف عندها الشاعر مليا لتذكر الديار والدمن والخلان الذين رافقوه في ذلك المكان، ثم يمر بعد ذلك الشاعر إلى غرضه الذي نظم من أجله قصيدته. وقد بقيت هذه «الوقفة الطللية» سنة يلتزم بها شعراء العمود الشعري.[١٠] إلى أن جاء «بشار بن برد» و «أبو نواس» ومن كان مثلهما من المولدين في العصر العباسي، وخرقوا هذا السنن وثاروا عليه باستحداثهم قصائد من دون مطالع– وكان ذلك أول ملامح التجديد الشعري العربي. وفي ذلك يكون للشعر السبق التاريخي على النثر في خرق «الجملة الفاتحة».

١.١.١.٢. الجملة الفاتحة في المعاجم الفرنسية

تتفق المعاجم الفرنسية في[١١] أن لفظة «Incipit» ذات أصل لاتيني مشتقة من الفعل «Incipire» الذي يدل على الشروع في العمل «commencer». ويرجع تثبيت هذه اللفظة في المعجم إلى سنة ١٨٦٧ حسب تصنيف المعجمي «إميل ليتري» Emile littré (1881-1801). واللفظة من حيث بنيتها الصرفية جامدة تستعمل بصيغتي الإفراد والجمع.

أما من حيث الاصطلاح، فلفظة «Incipit» من المصطلحات المنتمية إلى حقل الباليوغرافية «Paléographie» الخاص بعلم قراءة النصوص القديمة. ويدل المصطلح على الكلمات الأولى من

---

* أكاديمي من الجزائر.

مصنف أو مخطوط كهنوتي «Ecclésiastique»كما وظف المصطلح في موسيقى الشعائر الدينية المسيحية «Musique liturgique» ليدل على تلك التراتيل من «المزامير» التي تمجد الله. ثم شاع بعد ذلك المصطلح ليدل عموما – على الكلمات الأولى من أي كتاب أو أي قائمة مفهرسة «Catalogue» تصنف المؤلفات المسجلة بحسب بداياتها.

وقد دخل هذا المصطلح في الموسيقى ليدل على الإيقاعات الأولية من مؤلف موسيقي– وذلك بمثابة «بطاقة هوية» تحفظ للموسيقيين حقوق ملكيتهم. إذ كان هذا الإجراء ضروريا في القرنين السابع عشر والثامن عشر حينما كان الإنتاج الموسيقي وفيرا وغير منشور في حياة هؤلاء الموسيقيين.

ويذكر معجم آداب اللغة الفرنسية[١٢] أن مصطلح «Incipit» يدل في الكتابة العروضية على المقطع الأول من البيت الشعري، حيث يعين قصيدة بدون عنوان. غير أن مهمته الأساسية تتمثل في إيغال القارئ داخل عالم خيالي.[١٣] ولعله لأجل هذه المهمة تطرح «الجملة الفاتحة» مشكلة البدء من حيث كونها عبوراً من «الحياة إلى الكتابة، والعودة بعد ذلك إلى الصمت»[١٤] إذ خرق الصمت هو الفضاء الفسيح الذي تنتقل منه الكتابة إلى مرحلة التجلي من خلال الجملة الفاتحة. ذلك أن التقارب اللغوي الموجود في الطرحين العربي والغربي، يزكي البعد التدليلي للجملة الفاتحة من حيث كونها طقسا شعائريا يعيشه النص في لحظات تشكله الأولى. وهذا ما يجعلنا نردد سؤال «بول فاليري» «P.Valéry» «من أين نبدأ؟» أو شقه الآخر المضمر: «كيف نتجاوز البدء في كتابة النص؟»، أيمكن تجاوز ذلك حقا؟!، ذلك هو السؤال الغائب في المبحث الموالي.

١،٢. بدايات الفواتح في الكتابات السردية قديما وحديثا

لقد كانت الكتابات السردية قديما تتداول فاتحة متماثلة في بداية الحكي. وهي فاتحة ذات صيغة زمنية تحيل إلى حدث بعيد في الماضي قد انفصل عن يوميات الواقع الحاضر. مثلما نجده في الفواتح من قبيل «كان يا مكان في قديم الزمان» أو «يحكى في قديم الزمان وسالف العصر والأوان..» –في ألف ليله وليلة، أو «قال دبشليم ملك الهند لبيدبا رأس فلاسفته: اضرب لي..» في «كليلة ودمنة» – أو «في سنة كذا، في بلدة كذا، كان يعيش..».

وهذا ما يفسر آثار الفعل الشفوي لدى الراوي في سرده للقصص والأساطير. وهو لذلك تقليد شائع انتقل من جيل إلى جيل بفعل ذخيرة المكتبة الشفوية التي اكتسبها الإنسان وضمها إليه كخبرة ينبغي أن تحفظ وتورث. فكانت فاتحة «كان يا مكان..» "Il était une fois" تضمن للراوي الدخول «الآمن» في الحكاية وتغنيه عن التفكير في بدايتها– وكأنها بذلك تخلصه من مشكلة البدء والمقدمات الطويلة، فيقفز إثرها مباشرة في سرد نصه.

وظل هذا النظام السردي قائما سائدا في كل حكي سردي، إلى أن جاء كتاب التحديث والحداثة رافضين هذا النظام وداعين إلى قلبه رأسا على عقب. وقد تجلى هاجس التجريب في فواتح الجمل لدى بعض الكلاسيكيين من القرن التاسع عشر (مثل «غوبينو»، «ستاندال» ، «زولا» ، «تولستوي») وكذا كتاب القرن العشرين (مثل «بروست»، «جويس»، «كافكا»، «أراغون») ولا سيما رواد الرواية الجديدة بفرنسا.

وقد جاءت المحاولات الأولى ذات طابع تهكمي ساخر من تلك الافتتاحيات «التقليدية»، مثل ما نجده في هذا الاستهلال الآتي: «كان اثنان وثلاثة..»[١٥]، «Il étais deux foix,trois...». وليس ذلك إلا رفضا صريحا لطريقة الاستهلال في الكتابة ومحاولة لضرب «الاصطلاح» ونقده بكلماته ذاتها. والأمر نفسه نجده لدى «جوزيف غوبينو» Joseph Arthur Comte De Gobineau (1816-1882) حينما يبتدئ روايته «Scaramouche»(١٨٤٣) بهذه الفاتحة:

«صديقي القارئ، هل تنتظر حقا منى أن تراني أبتدئ هذه الأقصوصة: «بإشراق القمر باهتا في أفق

مظلم..» أو بثلاثة شبان، أحدهم أبيض والآخر أسمر والثالث أحمر، يحفرون بصعوبة..» أو بـ..الواقع، لا: كل هذه البدايات بوصفها مبتذلة فيه مملة ولأني لا أمتلك القدر الكافي من التخيل حتى ألقي بِكَ في مسرح قصتي بطريقة أقل ابتكارا، أفضل عدم البدء مطلقا وأنبهك ببساطة أن «ماتيو سيغولي» «Mattéo Cigoli» بإقرار عام، كان الشاب الأفضل، الأكثر بشاشة، والأكثر نشاطا والأكثر روحا الذي أنجبته قريته، الواقعة على مشارف بولونيا...»[16].

هكذا نلاحظ هذا «السأم» الذي بدأ يعتري الكتاب من الجملة الفاتحة «النمطية»، وبدا من الضروري خرق هذا التقليد، والتفكير بكل عناية ووعي معا في تجديد مسار البدء في كتابة النص. لأجل ذلك ألفينا بعض الكتاب يهتمون بالجملة الفاتحة ويقدمون «نصائح» بصددها إلى المبتدئين. ففي نظر «ستاندال» H. Stendhal (1842-1783)، «ينبغي على كل رواية أن تقدم الجديد انطلاقا من الجملة الأولى أو على الأقل من الصفحة الثانية»[17]. كما يذكر الباحث الروسي «فينيامين كافرين» «Véniamine kavérine» عن «تشيخوف» A. Tchékhov(1904-1860) أنه «كان يوصي الروائيين بشطب كل الكلمات «التقريبية» التي يمكن أن تحتويها الصفحة الأولى من المخطوط، وبالابتداء كذلك من الجملة الثانية المكتوبة أو الثالثة..[18]» وقد فحص «كافرين» مليا جميع فواتح الجمل في نصوص «شيخوف»، فاندهش حينما وجدها «متشابهة في بنيتها، تتمثل غالبا في جمل مركزية، بدون متممات وغالبا معمولة من كلمة واحدة، بحيث تدخل القارئ فورا في سير الحدث، بحزم، وبدقة..»[19] هذا يعكس مدى أهمية إخراج نصوص «تشيخوف» وحسن تقنية أسلوبها ابتداء من الجملة الفاتحة والعناية بكلمات الصفحة الأولى.

وقد أعترف «أراغون» L.Aragon بحداثة اهتمامه بالجملة الفاتحة الذي يرجع إلى نهاية سنة ١٩٠٣، أي بين سنتي السادسة والسابعة. لذلك يسرد «أرغون» – بشكل حميمي– تفاصيل الفواتح لبعض رواياته وكيفية انتقائها مثل: «Libertinage» و«Blanche ou l'oublis» و «Des choches de Anicet ou le» و« La mise à mort» « Bâle Panorama».

لقد اكتشف «أراغون» من خلال تجربته في الكتابة، الدور الفعال الذي تقوم به الجملة الفاتحة في «إضاءة» النص «المجهول» عن مؤلفه: «حينما أتقصى، في كتب الآخرين، مثلما في كتبي، عن الجملة الفاتحة، إنما أريد أن أعبر «الجانب الآخر من المرآة» إنه سفر «أليس» Alice الذي أستأنفه..تفتح لي الجملة الفاتحة النص الخلفي، أو لربما ليس إلا «ثقب القفل» الذي أرى من خلاله هذا العالم الممنوع.»[20] من هنا، تصبح الجملة الفاتحة عتبة للكشف عن خبايا الكلمات المستترة من النص المراد ولوجه. وقد نفذ أراغون بصورة «ثقب القفل» إلى أسرار كتابة النص وتشكله من خلال «الجملة – العتبة»، ذلك أن الظلمة التي تغشي رؤية النص من الخارج لدى مؤلفه لا تجعله يقدر بوضوح منظور الأشياء ومساقطها إلا حين خروج الجملة الفاتحة بنفسها. إذ تتحمل هذه الأخيرة بداية مسار النص وختمه: «لم أكتب أبدا قصة عرفت سياق أحداثها. كنت دوما، مكتوبا، مثل قارئ يتعرف على منظر أو شخصيات بحيث يكتشف الطبع، والسيرة، والمصير»[21]. وقد مثل أراغون دوما نفسه في «وضع ضحية القارئ»[22] الذي يجهل حيثيات النص قبل القراءة. فهو كما يقول في ثنايا نصه «لم أكتب أبدا رواياتي، لقد قرأتها»[23]. ولعل لهذا الاعتراف بعده «الواقعي» في تقرير حالة الكتابة التي يكون عليها الكاتب –من دون أن تحمل هذه الجملة على أنها صورة من المجاز وبلاغته كما أكد «أراغون» نفسه.

لقد أدرك «أراغون» شيئا فشيئا أن جملة الفاتحة «تفوق أي مفتاح يفتح الميدان الروائي، وخطوة للولوج في «فضاء ألسني»[24]. وفي ذلك تفكير عميق في «ما وراء» الجملة من عوالم غامضة وعاتمة تملأ البياض قبل تشكلها وتبلور مسارها البنائي والفني. ومن ثمة ندرك سر اهتمام «أراغون» بهذه الجملة العتبة «إذ لم تعد

هاجسا لذات البدء وحسب، وإنما غدت الجملة الفاتحة لحظة تنوير النص لدى الكاتب وفَتحًا» مصيريا يتعلق عليه اكتمال النص أو ضموره. إنها «انبثاق الدال»[٢٥] لحظة العبور الغامض من الصمت إلى لغة الخطاب والكلام. وفي هذا العبور مغامرة «تراجيدية» من الألم والمعاناة تخوضها اللغة في صورة الانزياح أو عدول الدلالة عن معجميتها.

إذن كيف تنبثق الجملة الفاتحة لدى مالك حداد؟ وكيف تتحرك دوالها أمام القارئ؟ ثم ماذا عن صياغتها الفنية؟

إنها تساؤلات نعرض لها في المبحث الآتي.

١,٣. فواتح الجمل عند مالك حداد

١,٣,١. قراءة أولى

يقترح مالك حداد أربع فواتح لروايته، نتعرض لها كلا على حدة فيما يلي:

الفاتحة في «الانطباع الأخير»

-«يجب نسفه.

ثم أضاف ذلك الذي يدعى علي، وعيناه شبه مغلقتين:

- يجب ذلك، يجب ذلك.

لم تكن هنالك غير الريح لتنصت من الأبواب. ريح بدون بعد، ريح ثرثارة وغنائية، ريح لحساب المسرح».[٢٦]

إن ما يميز هذه الجملة الفاتحة -على خلاف فواتح الجمل الأخرى التي سنأتي على ذكرها- هي صيغة الحوار الذي تخرق به الشخصية «على» فضاء الرواية، فمنذ البدء يوضع القارئ أمام خطاب يفهم منه على انه أمر صارم ينبغي تنفيذه -خاصة أن الجملة تتكرر بنبرة الإلزام نفسه الذي لا مفر من وقوعه. وبذلك يتساءل القارئ عن طبيعة هذا الشيء المراد تفجيره، وعلة الإقدام على ذلك وعن الجهة المستفيدة من هذا النسف.

تطرح كل هذه التساؤلات الأولية في أثناء قراءة الجملة الفاتحة التي تختزل الأمر بغموض وصرامة شديدين: «يجب نسفه».

إن بنية الإلزام المصرفة إلى الغائب المضمر بتغطية هوية الفاعل، وكذا الاكتفاء بالنزر القليل من الكلمات، من خلال جملة بسيطة وقصيرة المبنى، كل ذلك نراه جزءا من استراتيجية السرد (آليات النص) التي تتحرى عتمة مقصدها وإبهام سياقه أمام القارئ حتى يقع في «فتنة السرد» ويفكر فيه، وإذا تم له ذلك لم يكن عليه غير تسليم نفسه للقراءة حتى يمتلك معنى هذه الفتنة ويواصل كشف دلالتها.

وفي مقابل ذلك، ينساب السرد هادئا وشاعرا بين جملتي الخطاب الصادرتين من طرف واحد يتمثل في المرسل «على»، وكأنه يلمح إلى «فتور» استقبال الأمر لدى المرسل إليه «سعيد» أو عدم تبلوره بعد في شعوره: «لم تكن هنالك غير الريح لتنصت من الأبواب. ريح بدون بعد. ريح ثرثارة وغنائية، ريح لحساب المسرح.»

هكذا يتحرر هذا المقطع السردي من الصمت الذي لازم صرامة النبرة في الجملة الفاتحة من حيث أسلوب الأمر ونبرته المتعالية المتأنية من سلطة معينة من «فوق». ومن هنا تنفتح الجملة الفاتحة على هذا الانتقال من مستوى الخطاب المباشر (الحوار) إلى مستوى الخطاب غير المباشر، الذي يتمثل في منظور السارد إلى الأشياء التي تحيط بفضاء الكلمات التي قيلت سابقا. وقد أشعر السارد القارئ بهذا الانتقال من خلال فعل ماض في صيغة النفي «لم يكن» «Il n'avait...» تذكيرا بأسلوب القص القديم ونقضا له في الوقت نفسه، من حيث وضع هذا الفعل في سياق آخر يعتمد الصورة الشعرية في طريقة الحكي وسيره.

«لم يكن هناك غير..»، من هنا تنطلق الجملة الفاتحة فعلا في تنوير ما سيأتي، بعد أن أحاطت القارئ -بشكل كثيف- بمشكلة «سعيد». ذلك أن رواية «الانطباع الأخير» تقوم أساسا على «تفجير» هذه المشكلة لدى «سعيد المهندس»، الذي يطلب منه -في أثناء ثورة التحرير- نسف الجسر الذي صممه. وبذلك تنمو المشكلة في شبكة من العلاقات التي تجعل «سعيد»

محور التفاعل مع عدة أطراف لها علاقة بهذا الجسر. لأجل ذلك يبدو جليا أن الجملة الفاتحة -في هذه الرواية- تضع القارئ مباشرة أمام الخطوط العريضة لمشكلة «سعيد». وعلى هذا الأساس، تحدد الاستراتيجية النصية بعض أشكال بناء الموضوع الجمالي في وعي التلقي»[٢٧]. إذ بمجرد ما تدخل الجملة الفاتحة في نشر مواقعها الخلفية -أو «النص الخلفي» على حد تعبير «أراغون»- التي يجهلها المتلقي، ينفتح نص «الانطباع الأخير» شيئا فشيئا على «أفقه المرجعي» «L'horizon référentiel» من خلال هذه المستويات السردية، سواء تلك المتعلقة بوجهات نظر السارد أم الشخصية، التي «تصحح» تدريجيا منظورات القارئ في النص. فيتشكل على إثر ذلك «الموضوع الجمالي» في شعور القارئ من خلال تأملاته في «المنظورات الداخلية للنص»[٢٨].

هكذا تعبر الجملة الفاتحة في هذه الرواية عن انبثاقها من خلال صورة «النسف» الذي يعتري شخصية «سعيد» تجاه الأمر المطلوب منه تنفيذه - وكأن تصدير هذا «الأمر» في واجهة الصفحة الأولى، بمثابة صدى لهذا النسف الذي يواجهه «سعيد» في فكره وشعوره. ولعله بهذه الصورة للنسف ينشأ توتر الاستقبال لدى المتلقي فيوضع في لعبة هذا الصراع بين الواجب والذات. ذلك أن هذه «اللعبة» هي سياق القارئ الذي يضعه محل تفاعل مستمر بين أفق النص وأفق انتظاراته.

فماذا عن الفاتحة الثانية؟

الفاتحة في «سأهبك غزالة»

«ما أعظم الله! فهو عظيم بقدر ما أنا وحيد. إني لأرى المؤلف فيبدو لي كأنه لوحة.

وهيئته بباريس اللانهائية ليست كهيئة أهل مهنته. إنه لا يعبر ألبته عن مقصوده بألفاظ خاوية لا تعبير فيها. فهو والألفاظ شيء واحد، شيء ذو بال، وشيء ذو كيان ووجود»[٢٩].

بهذا الامتلاك تشق الجملة الفاتحة دهشتها وتقتحم فضاء الرواية لتضع المتلقي مباشرة أمام صوت السارد المتكلم («أنا السارد») ووضعيته الفردية تجاه ذاته وما يحيط به. فيتجه إثر ذلك المنظور إلى شخصية «المؤلف»، حيث يقدم في صورة اللوحة التي تنتظر حركة الريشة من عين الرسام: فمن خلال هذه الصورة يتحدد عنوان إقامة «المؤلف» (باريس) واختلافه عن أمثاله من المؤلفين، وكذا علاقته الوجودية بالألفاظ.

من خلال هذه الأبعاد تضع الجملة الفاتحة في هذه الرواية مستواها الأمامي[٣٠] «L'avant plan» من مستواها الخلفي «L'arrière plan»، حيث يتحرك السارد المتكلم ابتداء من دهشة الامتلاء الذي يحيله إلى ذاته «المنعزلة». هذه الأخيرة التي يرى من خلالها ما يجري ويحدث لشخصياته وعوالمها المتباينة. من هنا تقترب الجملة الفاتحة من «الجملة - الحلم» التي يستيقظ على رؤاها الحالم، خاصة إذا علمنا معطيات الحلم تتوخى -لاشعوريا- تشويه الفكرة التي يعيشها الحالم في حلمه بفعل «رقابة الدفاع الصادرة عن داخل النفس»[٣١]. لأجل ذلك يمكن أن نفهم هذا «التشويه» من خلال هذا التحول في الرؤية من «أنا السارد» إلى شخصية «المؤلف» الذي يسلط عليه الضوء، قصد تركيز الاهتمام في مسار السرد الذي يريده السارد -إذ ندرك اختلاف «المؤلف»- منذ البدء. ولعل هذه الوضعية من باب حصر السياق الفني أمام المتلقي، وتذكيره بالهاجس الفني الذي ينتظره في أثناء القراءة لأحداث هذه الرواية. ولأجل ذلك أيضا يمكن أن يكون أسلوب التعجب -من هذه الوجهة التقريبية- تعبيرا حلميا عن إشراقة الرؤية الباطنية لدى السارد وهو يعيش لحظة الانبهار في فضاء فسيح، من خلال وضعية شخصيته. ذلك أن الانبهار -من ناحية ما- يعد هذا «المطلق» الذي تتحرك فيه «صحراء المؤلف» أمام عينيه. ومن ثم نتفهم وقع الجملة في صيغة دهشتها، بوصفها صدى لتلك الترددات التي تولدت عقب صرخة الدهشة بين جبال «تيمقاد».

ولا شك أن انبثاق الجملة الفاتحة من منطلق

الدهشة والتعجب، من شأنه أن يحيل المتلقي – تدريجيا– إلى البعد المتضمن في هذه الدهشة ذاتها، والذي يتمثل في ألم الدهشة حينما تصدر من صوت منعزل. لذلك تتحرك صيغة التعجب في اتجاه هذا البعد الكامن من خلال المقارنة والإثبات بالنفي: إذ تتجلى المقارنة في هيئة وجود السارد بوصفه صوتا متكلما وراويا وحيدا لهذه الرواية تجاه الوجود المطلق (الله). كما يتجلى الإثبات بالنفي من خلال أبعاد الوصف المقدمة لشخصية «المؤلف». وفي تحري هذين الإجراءين، محاولة في ولوج لغة «المؤلف» ووجوده المرتبط بهذه اللغة. وفي ذلك إشعار خفي للمتلقي بالأرضية التي سيتحرك فوقها وهو يقرأ لغة «المؤلف» في مخطوطة، وهو يقرأ حينا هوامش «السارد» الذي يتابع لغة «المؤلف» خارج مخطوط. وهو يقرأ حينا آخر لغة «السارد» لحظة انصهار أفقه بأفق «المؤلف». كل هذه المستويات اللغوية للسرد ينبغي على المتلقي أن يعيها في شعوره في أثناء قراءة هذه الرواية.

هكذا تضع الجملة الفاتحة في رواية «سأهبك غزالة»، كل «أوراقها» أمام المتلقي، ليتزود بإشاراتها لحظة الاقتراب منها. وكأن الجملة الفاتحة عند مالك حداد لا تخفي شيئا أمام متلقيها، بل تضعه في مستوى واحد من تجربتها حينما تحيطه بهاجس سردها منذ البداية. هنا تحرص الجملة الفاتحة أكثر على الكيان الوجودي للصوت السردي ولغته، إذ تحقق انسيابها ابتداء من مشكلة التفكير باللغة –وهنا تقفز جملة أراغون التي يعتقد فيها «أنه يفكر انطلاقا مما نكتبه،وليس عكس ذلك»[٣٢]. التفكير الوجودي في اللغة في بداية كتابة النص، هو وجه آخر لعمق هذا التعجب الذي ينفلت من ذاته فردية تريد أن تسود حضور وجودها في البياض المطلق لورقة الكتابة. ذلك أن هذه الذات الفردية، التي يعبر عن صوتها السارد، تعيش دهشة الامتلاء وألمه أمام رهبة المطلق واختراقه. ولأجل ذلك تعبر الجملة الفاتحة عند مالك حداد –في هذه الرواية– عن مغامرة الكتابة أمام مطلق النص، بوصفه كيانا وجوديا ولغويا يتشكل من دهشة الرؤية في لغة «المؤلف» وظلاله السردية المجاورة له.

لكن، هل مثل هذه الاستهلالات تيسر عملية الاستئنا» بالنص؟ أم أنها –عكس ذلك– تربكها عملية تواصلية ما بين النص والمتلقي؟

نحسب أن المتلقي الذي يستفتح رواية «سأهبك غزالة» بتلك الجملة الفاتحة المبدوءة بالدهشة والمستغربة في أدبيتها، نقول نحسبه لا يستأنس –في أثناء القراءة الأولى– بهذا النوع من الاستهلال المسترسل في شعريته وفي تعابيره البيانية التي تنداح عن المألوف، من مثل التشبيه «كأنه («المؤلف») لوحة»، والحديث المفرط عن اللغة. إن الجملة الفاتحة لدى مالك حداد تربك متلقيها حينما تصدم أفق انتظاره بمرجعية مغايرة عن النموذج الروائي الكلاسيكي. وهذا ما يجعل التلقي متعثرا لدى المتلقي غير المتذوق للنصوص الأدبية من هذا الصنف. ومن ثمة يمكن القول بأن الجملة الفاتحة في «سأهبك غزالة» تفترض مستويات من التلقي. ذلك أن العدة الأدبية التي تتشكل منها، لا تمنح نفسها من أول وهلة للمتلقي –هذا الأخير الذي يراهن عليه الناص في عملية التواصل– وإنما تتطلب منه مزيدا من التخمين ومن إعمال الفكر والمخيلة معا.

فهل الأمر كذلك، نجده أيضا في فاتحة «التلميذ والدرس»؟

الفاتحة في «التلميذ والدرس»

أما الفاتحة في رواية «التلميذ والدرس» فتبتدئ بهذه الفقرة:

«ما كنت أعلم أن ابنتي هكذا جميلة. وقحة ثائرة. ليس للزمن ذاكرة. لقد نسيت. ليس للزمن ذاكرة ولكنه فنان. وهذه الكلمات التي تلهو: الطقس جميل..أنا قبحت منذ عهد بعيد. لم يبدلني الزمن أبدا. بت ذا بطن، بت أقل تدخينا. أن ما ينبئ عن عمري طيبة قلبي أكثر مما تفعل الشعرات البيض القليلة التي تسربت إلى أفكاري. لن تأتي أبدا التجاعيد كي تلطف وجهي فأنا لست على نبل الصخور

التي تخططها الموجة. أنا كل مالي وضع اجتماعي. وضع إجتماعي وأهواء.»[٣٣].

إن ما يثير الانتباه في هذه الفاتحة هو استفتاحها بضمير الأنا المتكلم[٣٤] الذي تقدم من خلاله شخصية الطبيب «صالح إيدير» نفسها للقارئ في شكل حميمي يشعره بالمؤانسة والثقة. فهذه الشخصية تفضي إليه بطبع ابنته وجمالها، وكذا مواصفاته الخارجية ضمن سيرورة الزمن وذاكرته. إن الجملة الفاتحة إذن تتدفق من باطن الذات لتقرأ تفاصيل وضعها الآني من خلال ما تذكره من متعلقاتها الخاصة. ولأجل ذلك جاءت الجمل على هذا النحو من القصر والتقطع الذي يخلو من أي رابط واضح بين الجمل (هذا ما يبدو عليه التركيب العلائقي في أثناء القراءة الأولى). وكأن الشخصية لا تولي اعتبارا لما يجري خارجها، وإنما تعطي لذاتها كل الاسترخاء والتفكير من أجل تجميع ما ترغب قوله. فكان لذلك نفسها قصيرا يحاول تبرير السياق الذي توجد فيه «:أنا كل مالي وضع اجتماعي. وضع اجتماعي وأهواء».

من هنا تتبنى الجملة الفاتحة في هذه الرواية إيقاع شعور شخصيتها حين تفكر في استقصاء آثار الزمن عليها وهي واقعة في أسر «الألفاظ التي تلهو» أمامها. هناك إذن هذا التعب الذي يثقل كاهل التعبير الجواني حينما يود أن يكون مفهوما ومعذورا في الوقت نفسه. ذلك أن ما سيعقب الجملة الفاتحة سيركز سرده في هذا البعد: محاولة «الطبيب إيدير» تبرير وجهات نظره تجاه مشكلة ابنته «فضيلة» التي تحاول إقناع أبيها حتى يساعدها على الإجهاض وعلى التستر على عشيقها «عمر» من عيون العدو. وهذا ما يعكس الطريقة التي جاء عليها السرد، من حيث اعتمادها على الأفعال[٣٥] في تصوير حركة شعورها، الذي ساعده شكل التنقيط «La Ponctuation» على الراحة وتجديد النفس من حين إلى آخر.

تحاول الجملة الفاتحة في رواية «التلميذ والدرس» أن تحيط متلقيها بهذه الهالة الشاعرية من الأنس، حتى تقربه بذلك من فضاء خطابها وتشركه فيه. ذلك أنه منذ أن تنطلق الجملة الأولى في سردها «ما كنت أعرف أن ابنتي جميلة إلى هذا الحد..»، يتورط القارئ في مشكلة «فضيلة» ويجد نفسه أمام حوارين طويلين من الصمت والتأمل الاستبطاني. وبذلك تكشف الجملة الفاتحة هنا خصوصيتها الفنية التي تتوخى كسر الحاجز بين «أنا السارد» و «أنا الشخصية»، وتضمين «المسرود له» «Le narrataire» «كقارئ ضمني»** يضعه القارئ الحقيقي في منظوره للنص. وهذا ما يشجع القارئ على «تقبل دوره»[٣٦] حينما «يصبح فهمه فعلا»[٣٧] يمكنه من بناء المعنى في نص الرواية.

تمنح الجملة الفاتحة عند مالك حداد -من خلال هذه الرواية أيضا- لمتلقيها خيوط هاجسها السردي، وتدخله في أجواء شخصياتها حتى تدفعه بشكل عفوي إلى التحاور معها. ذلك أن بين نهاية الجملة وبداية أخرى فراغات كبيرة تظل معلقة حين تسد بالنقاط التامة (.) أو بالنقاط المتتالية (..). وهذا ما يستدعي «دور القارئ» أمامها، حتى يملأها بدل السارد أو الشخصية. هذا من جهة وفي المقابل فإن الاستفتاح بضمير الأنا المتكلم «Je» قصد الاعتراف بجهل الشخصية «إيدير الحقيقة ابنته، يجعل القارئ يتساءل إن كان الأمر كذلك في ثنايا الرواية و إن كان سيتمكن من معرفة ملامح هذا الجهل حقا -خاصة أن حيرة القارئ تكبر تدريجيا حين ملامستها هذا النفس الشعري الذي يتخذ من فاصلة «الزمن» نقطة استناد لرؤية الشخصية من داخلها. ولعل لهذا الاستناد ما يفسره في آلية السرد الذي يتأمل حركة الشخصية في منظور ذاتها: أي في غمار زمنها النفسي الذي تعيش فيه صور المقابلة (أو المقارنة) بين وضعها الآني وماضيها المتعلق به.

هكذا «لا ينفصل السرد عن ذاته»[٣٨] في بناء الجملة الفاتحة عند مالك حداد. ذلك أننا نجدها في «التلميذ والدرس» عاكفة بجر» كلماتها في استبطان ما يجري

داخل الشخصية، إذ هناك استبطان لغوي -أساسا- يحاول أن يجلي أبعاد المعجم الذي توظفه الشخصية في تعبيراتها النفسية أو الإشارية (قراءة حركة الجسم وردود أفعاله في ثنايا هذا التعبير النفسي). ومن ثمة ندرك الحس اللغوي في كتابة الجملة الفاتحة لدى مالك حداد، إذ نتصور أن الجملة «ما كنت أعرف أن ابنتي جميلة إلى هذا الحد..«هي بمثابة إشعار صريح للسارد» بأنه لا يعرف شيئا» عن نصه فهو (السارد) يجهل مشكلة السرد وحدوده في اللحظة التي صرح فيها بالكتابة عن هذه المشكلة: ذلك أن «ما يجري» بالقصة لا يعتبر شيئا من وجهة نظر مرجعية واقعية وما «يصل إلينا» هو اللغة وحدها، أي مغامرة اللغة، تلك التي لا نكف أبدا عن الاحتفاء بمقدمها.»[٣٩] ربما إن «الاحتفاء باللغة» هو ما تكتبه الجملة الفاتحة لدى مالك حداد، حين تستغرق في وصف سردها بما يحقق اكتشاف ذاتها في الطاقة الكامنة للألفاظ، لذلك نستشعر بهذا المخاض الذي يحاول أن يسترسل على سجيته في بناء منظور الشخصية أو السارد. إذ تنطوي العبارة مفارقة طارئة ما بين مرحلة توقعية سابقة عايشها السارد، من خلال عرض الوضع الآني الذي آل إليه الطبيب صالح «إيدير» ومرحلة واقعة فعلية اكتشفها الناس في اللحظة الأخيرة (جهله بمشكلة سرده: ابنته «فضيلة»). إنها بداية شاردة تدفع بسردها إلى حافته التي انتهى إليها التأمل الذاتي العسير في أحد ومضاته. فالأمر لا يكاد يخلو من ضغط اللغة التي لا تستطيع تجميع شتاتها دفعة واحدة. ولذلك جاءت الجملة الفاتحة في هذه الرواية على شاكلة المخاض العسير، الذي يعرف المعجم اللغوي من خلاله، تدرجا غامضا ونفسا قصيرا متقطعا بين الكلمة وفاصلتها.

فماذا بعد ذلك، عن الجملة الفاتحة في «رصيف الأزهار لا يجيب»؟

الفاتحة في «رصيف الأزهار لا يجيب»

«كان القطار المتوجه من مرسيليا إلى باريس ينتشي بسرعته، وقد نفد صبره كخيل تزداد انفعالا كلما اقتربت من اصطبلاتها. وفكر خالد في نفسه، «لكأني بهذا القطار يختصر المسافات».

وكانت نقط المطر تنساب على الزجاج كالدموع. ولم يكن خالد قد نام. عندما كان أكثر شبابا، لم يكن ينام أبدا ليلة الامتحان، حيث كان، هو أيضا يختصر الدروس، مع فارق بسيط هو أن القطار يعرف إلى أين يذهب ولا يطرح على نفسه أي سؤال.»[٤٠]

هكذا تنبثق الجملة الفاتحة من تقابل صورتين: صورة هيجان الخيول[٤١] حين اقترابها من الإسطبل وصورة القطار الذي يتقدم بسرعة. ومن خلال هذه المقابلة تضاء شخصية «خالد بن طوبال» الموجودة في القطار وهي قلقة التفكير. في هذا الجو من التسارع والقلق، تحاول الجملة الفاتحة تقديم سياقها الفني الذي تجري فيه. تحرص على إضاءة ظلمة النافذة التي ينظر منها «خالد» -من خلال صوت السارد الغائب الذي يتعقب منظور هذه الرؤية من الخلف، بتوظيف بنية زمنية ماضية «L'imparfait».

إن الصورة المشهدية[٤٢] التي تعرض وضعية «خالد» تتشكل انطلاقا من تقاطع عناصر التشبيه في منظور «خالد». إذ هناك حركة القطار المتسارعة في مقابل حركة الخيول المضطربة. وبين هاتين الحركتين يتجلى المسار نفسه من التفكير لدى «خالد»: أرقه وعدم تبينه للوجهة المستهدفة. إن الاضطراب ليسري في كيان «خالد»، مثلما يسري في إيقاع هذه الجمل ورصفها على هذا النحو من التقابل والتشاكل. حيث نلاحظ هذا النفس السردي إن الاضطراب ليسري في كيان «خالد»، مثلما يسري في إيقاع هذه الجمل ورصفها على هذا النحو من التقابل والتشاكل. حيث نلاحظ هذا النفس السردي الطويل نسبيا في وصف الفكرة وأجوائها من منظور السارد أو الشخصية، بخلاف فواتح الروايات الأخرى التي تتميز بقصر عباراتها. ولعل لهذا الطول في بناء الجملة ما يفسره في وضعية «خالد» نفسها، التي تعيش في جلستها الساكنة والمتحركة بالنسبة إلى القطار لحظات ترقب الوصول إلى باريس وجملة انتظارها لمستقبلها. إنها جملة

مركبة على شاكلة المركوب المستقل، أي القطار بعبارته وطوله الأفعواني: إنها عبارات «عربات» يشد بعضها بعضا، على وتيرة مستقيمة وسريعة.

هو إيقاع القطار إذن، الذي تسير بوقعه الجمل الفاتحة في رواية «رصيف لا يجيب»، لتفتح بذلك أمام متلقيها أجواء فضائها المشحون بالقلق والاضطراب – وفي ذلك دعوة ضمنية للمتلقي حتى يشاركها هذا الشعور والتفاعل معه. ذلك أن الابتداء بصورة التشبيه في تصوير حالة «خالد» وهو على متن القطار، من شأنه أن ينمي التوتر الذي يعانيه «خالد» في مخيلة المتلقي، فيكون ذلك نقطة العبور إلى إدراك المشكلة في «سياق القطار».

تحاول الجملة الفاتحة من خلال التشبيه، «كخيل يزداد انفعالها..» أن تجانس بين وصف الخارج وما يجري داخل القطار. وقد تجلى هذا التجانس في توظيف الصيغة الزمنية الماضية التي تحيل السرد إلى الحدث المنفصل عن الشخصية، من خلال معطيات الحالة الجوية خارج القطار، أو الالتفات إلى أشياء ماضية حدثت للشخصية. وكأن عامل الزمن بسيره إلى الماضي يبتغي الانفلات من قبضة الحاضر الذي يتحرك فيه «خالد» ومن المستقبل الماضي في اتجاهه. وهو ما يفسر –من ناحية ما– المنحى السردي الذي يعقب هذه الجملة الفاتحة، فعلى الرغم من تغير الصيغة الزمنية للفعل، سواء إلى الماضي القريب «Le passé simple» أم الحاضر الآني «Le présent» أم المستقبل الافتراضي «Le conditionnel» فإن منظور السارد إلى الشخصية يظل متراوحا بين المتوقع حدوثه (وصول البرقية / استقبال «سيمون» لخالد في محطة القطار) واللاتوقع (عدم وصول البرقية / عدم الاستقبال). وقد تحقق اللاتوقع بدل التوقع، وكان «خالد» وحيدا في محطة القطار. من هنا، ندرك وقع هذه الصيغة الزمنية البعيدة في الماضي، التي تحركت في سياقها الجملة الفاتحة،وفي إثرها صورة التشبيه: إنها هبة الآتي التي تدعو إلى الانكفاء على الذات والتلذذ بمتابعة تهاويل الماضي.

وتكاد هذه الانشغالات أن تفصح عن الحدث برمته لمتلقيها. فهناك اضطراب نفسي يعيشه «خالد» بحكم الترقب والانتظار، وهناك إلى جانب ذلك هذا القطار السريع الذي لا يشعر فيه «خالد» بالأمان والاسترخاء. وفي ظل هذا الانفعال ستتقابل صور «باريس» و «قسنطينة» وعوالمها المتباينة في منظور «خالد» لكي تعبر عن شرخ عميق يعيشه حاضر «خالد».

هكذا تعبر الجملة الفاتحة عند مالك حداد عن فضائها المشحون بالانفعال والترقب. ولأجل ذلك لا يكتشف المتلقي دوره في ثنايا هذا الفضاء إلا عندما يعيش التجربة نفسها من الانفعال والترقب. فليس من توقعات تحدث خارج الشخصية، لأن كل شيء متعلق بما تراه الشخصية في ذاتها. وهنا تكمن استراتيجية السرد في كتابة الجملة الفاتحة بكل هذا الشمول المختصر للرواية، وكأن مالك حداد يختزل في روايته جمله الأولى: يختصر للقارئ متعته في اكتشاف ما ستصل إليه الرواية، ويختزل له البعد الفني الذي يلازم بعض توقعاته الآنية. إن ذلك لنراه من بعض التقنيات السردية التي تميز كتابة مالك حداد، وهذا ما تحاول الجملة الفاتحة التنبيه إليه، ضمنيا، وهي تصنع الاختصار بنفسها للقارئ.

إذن، ومن خلال هذه القراءة الأولية لفواتح مالك حداد، كيف يتسنى للمتلقي تحديد الخصائص الفنية لهذه «الفواتح» من منظور تجربته الجمالية عموما ومن منظور الوقع الجمالي الذي يمكن أن تحدثه لديه على وجه الخصوص؟

١,٣,٢. قراءة ثانية لفواتح الجمل عند مالك حداد

توضح القراءة الأولية لفواتح الروايات عند مالك حداد، مدى ارتباطها بأجواء الكتابة التي يعيشها سارد النص. قبل تشكل نصه. ولعل هذا يظهر بعض الأثر من الطقوس الخاصة التي تكتنف الكاتب لحظة كتابته للنص. فالجملة الفاتحة عند مالك حداد تنقل بشكل خاص حساسيتها المفرطة تجاه «الكلمات» المفترض منها نسج النص الروائي، إذ تنتقي بحرص شديد ما

ينسجم صوته مع شحنته التعبيرية. ولأجل ذلك تأتي الفواتح عند مالك حداد حاملة من الكثافة الشعرية ما يؤهلها إلى الاسترسال في هاجسها السردي دفعة واحدة. فتضع بذلك المتلقي مباشرة أمام مشكلتها وهي تهمس له في كل فاتحة:«هذه جزيرة رود»، فاقفز هنا»!

هناك إذن هذا الحس الشعري في تجميع مادة السرد والسير بها في اتجاه البؤرة التي تنبجس منها الجملة الفاتحة كالماء الذي يتخذ له مجرى وجداول متعددة من جانبيه - وفي ذلك اقتراب موفق من الطرح المعجمي العربي الذي أشار إلى «نبع الماء» كأحد الدلالات التي تحتوي عليها مادة «فتح». وهو ما توصل إليه «أراغون» في ثنايا مؤلفه حينما لاحظ أن «الرواية تنبجس من بدايتها كالنبع، في حين يتعهد الماء قبل البحر بجميع الأراضي المجتمعة، إلى غاية الجملة الأخيرة التي تكون بمثابة الركام.»[٢٤]

من هنا نتفق، من خلال هذا التمثيل التقريبي، أن الجملة الفاتحة في كتابة النص مشهد خفي لفترتين متعاقبتين:

١- الفترة الجنينية للنص، «Géno-texte» وهي الفترة السابقة من وجود النص فعلا. غير أنه إن لم يتشكل النص كلية في البياض، فهو متشكل في شعور صانعه من دون أن يدرك حدود منتهاه أو أبعاده الكامنة.

٢- فترة ميلاد النص وانبجاسه وهي الفترة التي ينتقل فيه من الصمت إلى الوجود الفعلي، غير أنه يبقى في طور التشكل حتى نهايته.

إذن، بين هاتين الفترتين من منطلق الصمت إلى لحظة «النبع»، تحاول الجملة الفاتحة عند مالك حداد أن تمد في مجال الرؤية الباطنية -التي يعيشها النص في فترته الجنينية -في تشكيل ساردها أو شخصياتها. حيث تجعل من هذه الرؤية بعدا آخر من ذات السارد نفسه، كلما حصل تقاطع في منظور الرؤية بين ما يراه السارد في أعماق الشخصية وما تراه هذه الشخصية فيها (ذاتها). إذ نتصور أن السارد لا يرى بعينيه إطلاقا وإنما يرى في ما وراء الأشياء المحيطة من حوله، ويحاول دوما إدراك هذا الشكل «الرؤيوي «Visionnaire» في منظوراته السردية: فشخصية «سعيد» في رواية «الانطباع الأخير» لا تدرك في الوهلة الأولى أمر «علي» إلا من خلال منظور السارد، الذي نراه يحيل مشهد الحوار إلى متلق خارجي (الريح) يدخل هو الآخر في مجال رؤية السارد أيضا. وهنا يحدث التقاطع: شخصية «سعيد» الصامتة التي تتأمل تفاصيل «النسف» في منظورها الداخلي مع منظور السارد الذي يبئر صدى «الريح» بمثابة رد الفعل الداخلي للشخصية تجاه الأمر المطلوب تنفيذه.

من هنا نتصور أن الجملة الفاتحة في هذه الرواية هي النسف نفسه، من حيث إن مشكلة تنفيذه تتعلق أساسا بنسف البداية التي بناها «المهندس سعيد» في تاريخ خبرته.

ومن ثمة، إذا توخينا البعد العميق، تكون الجملة الفاتحة -من خلال عبارة - «يجب نسفه» وما يليها - تعبيرا معنويا عن رغبة «نسف» البداية في كتابة النص المفترض منه أن ينسف كلية بياضه ويسود بذلك شظايا نسفه أو كتابته على حد السواء. ذلك أن نسف النص من بدايته هو في الحقيقة ما يعيشه سارد النص مع أي نص، فيكون تحقيق ذلك بمثابة نسف المعنى المألوف الجاهز لدى المتلقي ومحاولة بناء بداية أخرى على أنقاض هذا النسف الذي يتكرر صداه في أعماق «سعيد».

والأمر نفسه نجده في فاتحة رواية «سأهبك غزاله»، حيث تنبعث دهشة السارد في اللحظة التي يتحول فيها إلى أناه مبئرا في منظوره شخصية «المؤلف» وما يطبعها من اختلاف. إن السارد لا يرى هنا أيضا -بعينيه وإنما يحاول أن يدمج في داخله رؤيته للمشاهد التي تتحرك فيها شخصية «المؤلف». فيحدث التقاطع بين مسافة النظر التي تفصل السارد عن ذاته ومنظوره إلى «المؤلف» بوصفه بؤرة الحكي السردي داخل سرد السارد- من خلال عمليتي المد والجزر اللتين يعمل بهما «المخطوط» في هوامش

السارد. إن الجملة الفاتحة في هذه الرواية لتنساب من داخل هذه الرؤية الباطنية التي تخول للسارد فرصة التوغل في أعماق «المؤلف» الذي يتماثل وجوده مع وجود الألفاظ.

ويبدو أن الحديث عن «اللغة» هو دوما البعد الحاضر من كتابة الجملة الفاتحة لدى مالك حداد: فإذا كان «نسف البداية» هو هاجس الجملة الفاتحة في «الانطباع الأخير» فإن «تأجيل البداية» هو هاجس الجملة الفاتحة في «سأهبك غزالة». نقول «تأجيل البداية»[٤٤] لأن الجملة الفاتحة تنفتح مباشرة على صوت الراوي الذي يرى «المؤلف» في خياله وهو يتشكل كائنا لغويا مميزا عن جملة المؤلفين. ولعل الجملة الفاتحة في هذه الرواية تستشرف ما يمكن أن يتحمل وجوده أو غيابه بالقياس إلى كمية اللفظ الذي تتشكل من خلالها حركة الشخصية ومواقع تواجدها في مساحة السرد.

ويمكن توضيح هذا التصور العام الذي يحيط بالجملة الفاتحة لدى مالك حداد، من خلال ما نجده في فاتحة «التلميذ والدرس»، التي تحيل هي الأخرى إلى «أنا السارد» ومنظوره الذي يتداخل «بأنا شخصية إيدير». إذ يلتفت السارد إلى ما تدركه ذاته في منظوره الداخلي، من خلال تركيزه على مدلول «الزمن» الوارد في سياقات مختلفة من الجملة الفاتحة.

ذلك أن الاشتغال السردي بضمير الأنا المتكلم في هذه الفاتحة، قد جعل الحدود بين صوتي السارد والشخصية غير واضحة، بل متداخلة في أحايين كثيرة. وقد أتسم السرد لذلك بتقاطع عباراته التي تسترسل في وصفها انطلاقا من الفاصلة الأخيرة التي تنتهي عندها العبارة السابقة. وهذا ما أضفى طابع «اللعبة» في سير الكلمات على هذا النحو: إذ هناك تلاعب في رصف الكلمة بجانب ما ينفيها أو يثبتها، وفي تشكيل الصورة الشعرية وفق هذا التلاعب.

وقد تميزت الجملة الفاتحة في رواية «التلميذ والدرسس بتدفق نفسي كثيف من «أنا الشخصية»، مما جعل رؤيتها الباطنية تنعكس جليا في بناء وصفها لذاتها. ذلك أن مدلول العبارات، التي تصدر الجملة الفاتحة وما يعقبها، قائم على حركة الوعي الداخلي للأشياء وتفاصيلها المترسبة في الذاكرة، من خلال آثار الزمن الظاهرة في جسم الشخصية وآثار الزمن الخافية تحت جسمها. فتظهر الجملة الفاتحة -من خلال حركة هذا الوعي الداخلي- منشغلة بمسار وعيها وبتفاصيل كينونتها، أكثر من أي شيء آخر. وربما لأجل ذلك ينشغل المتلقي بمتابعة حركة السرد في ما وراء الدلالة التي تصنعها العبارات ونسق تناميها العمودي في منظور الشخصية.

ويمكن القول إن الجملة الفاتحة في رواية «رصيف الأزهار لا يجيب» تنصب في الاتجاه السابق رصده في رواية «التلميذ والدرس»، حيث يبدو السارد مهتما بحركة الوعي الداخلي التي يعيشها «خالد» من خلال حركة سير القطار. غير أنه إن اتخذت حركة الوعي الداخلي شكلا انسيابيا هادئا في فاتحة رواية «التلميذ والدرس»، فإنها تتخذ شكلا انسيابيا قلقا في فاتحة رواية «رصيف الأزهار لا يجيب». إذ يلاحظ المتلقي أن كلا من العامل الخارجي (حركة القطار المتسارعة إلى جانب سقوط المطر) والعامل الداخلي (نفسية «خالد» المضطربة وأرقه) في تساوق متبادل يشكلان صورة الاضطراب في تركيبين متكاملين: حيث يتمثل التركيب الأول في صورة القطار المتسارع المقابلة للحظة هيجان الخيول وتزامن سقوط المطر على نوافذ القطار، أما التركيب الثاني فيتمثل صورة الجلسة الآنية المضطربة التي يجلس فيها «خالد» وملازمة الأرق له في هذه الوضعية، من خلال الارتداد إلى طفولته لتأكيد ظاهرة الأرق وجذورها في ماضيه، وهنا يحدث تمازج التركيبتين في منظور السارد الذي يبئر من خلاله نمو التسارع في أعماق «خالد» وما يحيط من حوله. وبذلك تنشغل الجملة الفاتحة في رواية «رصيف الأزهار لا يجيب» برصد أفق الشخصية وحركة وعيها ضمن منظور السارد، من خلال تصوير التركيب الذي يتفاعل بناؤه من الخارج والداخل على حد السواء.

إذن، ما معنى هذا الاشتغال السردي في بناء فواتح الجمل عند مالك حداد؟ وإلى أي مدى يمكن أن يثير المتلقي في مواصلة القراءة وبناء جمالها لدية؟ ثم كيف يمكن أن نحدد إجمالا تميز الجملة الفاتحة عند مالك حداد –إن كان هنالك من تميز حقا؟

إن ما يمكن قوله في فواتح الجمل عند مالك حداد لا ينبغي أن يفصل عن أسلوب كتابته، ذلك أن الجملة الفاتحة عينة مختصرة من نص أكبر يحمل كثيرا من هذه العينات. لذلك ننظر إلى الاشتغال السردي في تشكيل الجملة الفاتحة من باب الجزء إلى الكل.

من هنا، نتصور أن الاشتغال السردي في كتابة الجملة الفاتحة عند مالك حداد يحقق التقديم الفني للهاجس السردي الذي سيدور عليه بناء المشاهد وشخصياتها في ثنايا الرواية. فالجملة الفاتحة لدى مالك حداد تلقي بعبء فكرتها إلى القارئ وتحيطه بخطوطها العامة منذ الوهلة الأولى: ففي رواية «الانطباع الأخير» يتعرف القارئ من خلال الجملة الفاتحة على عملية «النسف» المطلوب تنفيذها من قبل «سعيد»؛ وفي رواية «سأهبك غزالة» يتعرف القارئ من خلال الجملة الفاتحة على وجود «المؤلف» وتميز وضعه عن سائر أمثاله؛ وفي رواية «التلميذ والدرس» يتعرف القارئ من خلال الجملة الفاتحة على شخصية «إيدير» وأوصافها؛ وفي رواية «رصيف الأزهار لا يجيب» يتعرف القارئ من خلال الجملة الفاتحة على شخصية «خالد» وحركة فكرها في القطار. وكل هذه المشاهد تضع المتلقي مباشرة أمام الحدث الروائي وفكرته.

أفي ذلك اختصار للتوقعات؟ أم محاولة في تجاوز رتابة التوقعات نفسها وانفتاح على أفق آخر أكثر نماء واستبصارا؟

ربما يكون الوضع الذي يجد فيه المتلقي نفسه أمام الهاجس السردي للرواية مباشرة غير مربك تماما، بالقياس إلى ما سيكتشفه من تفاصيل أخرى أهم بكثير من الهاجس السردي بنفسه. إذ تحاول الجملة الفاتحة عند مالك حداد أن تتغاضى عن الحبكة الفنية «intrigue» بإشعارها المتلقي بمن سيتعامل معهم وخيط مشكلتهم. فالأهم عند حداد ليست نهاية الأشياء وخواتمها وإنما مجريات الأحداث ما بين قطبي البداية والنهاية. فلا يفكر إثر ذلك في أصل البداية ونهايتها، وإنما يتوجه بتفكيره إلى أشياء أخرى تنمو في النص يمكن أن يجد فيه بعض توقعاته، إنه نص «أدبي» أكثر مما هو «حدثي». ومن ثمة ندرك أن الجملة الفاتحة لا تختصر متعة متلقيها وإنما تحاول أن تجدد في مدركات التلقي لديه، إذ تصنع من منظور سردها أو شخصيتها صورا مشهدية داخل صور شعرية. وهذا ما يشكل حضور المتلقي –بشكل لافت للانتباه– في لحظات الصمت التي ينتهي إليها هذا المنظور السردي. خاصة أن الاسترسال السردي يوظف كلمات تضمر أكثر مما تقول، وتترك حمولتها معلقة في البياض، بياض الكلمة في الصفحة وبياض التنقيط «La ponctuation» في الصفحة.

وانطلاقا من هذا الاعتبار يمكن البت الآن في البعد الشعري للجملة الفاتحة عند مالك حداد، إذ يلاحظ متلقيه أن الكثافة الشعرية لازمة عامة في كتابة الجملة الفاتحة وما يعقبها من فقرات الروائي كله. إذ يتعمق هذا التكثيف الشعري في كل الجمل الفواتح الجمل عند مالك حداد وربما تكون رواية «الانطباع الأخير» استثناء من حيث استفتاحها بالحوار، لكنها تسترسل في السرد بشكل شعري مباشرة بعد الجملة «يجب ذلك. يجب ذلك»، وكأن الشعر عملية تطهيرية تستعيد فيها الرواية طاقتها على تجديد نفسها.

يذكر الباحث «جمال علي خوجة» بأن مالك حداد» قد أسر له أنه قبل أن يسود بعض الصفحات، كان يلزمه مسبقا أن يكون مشبعا «بفضاء ثقافي». هذا الحمام الثقافي، كان على مالك حداد أن يوجده. وفي خضم سحر الكتابة، كان حداد بحاجة أن ينظم ويفتن ربة إلهامه «بسيل دافق من القصائد» التي يكتتبها قبل أن يقيم معماره الروائي كذلك.»[٥] ومثله كاتب ياسين، فروايته «نجمة» قصيدة قبل أن تتحول إلى رواية. ولعل ما أوردناه أعلاه يظهر بشكل عميق مدى الصعوبة

والمعاناة في تخريج المضمر والكشف عنه، إذ نتصور أن مالك حداد كان يتطهر من كل شائبة خارجية أمام نصه، فالشعر لديه بمثابة «الوضوء» الذي يدخله في الكتابة وطقوسها. وهذا التطهير ذو رهبة ورغبة في آن واحد بالنسبة إلى حداد: رهبة من استحضار النص في خياله، ورغبة في الاستحضار ذاته بكل ما فيه من فتنة وسحر. وفي مستوى ثان من التعقيب، نفهم سر التكثيف الذي بدأ بمثابة «الوضوء» الذي يدخله في الكتابة وطقوسها. وهذا التطهير ذو رهبة ورغبة في آن واحد بالنسبة إلى حداد: رهبة من استحضار النص في خياله، ورغبة في الاستحضار ذاته بكل ما فيه من فتنة وسحر. وفي مستوى ثان من التعقيب، نفهم سر التكثيف الذي بدأ به عادة مالك حداد روايته، ذلك أن ذهنه -وفي لا شعوره أيضا- يكون مشحونا بطاقة شعرية قبل ولوجه فضاء الكتابة الروائية.

هكذا تخرج الجملة الفاتحة عند مالك حداد من جوف شاعر تتلبسه حالة الشعر في حضرة النص. وهذا ما يفسر حضور التشكيلات الزخرفية من الصور الشعرية في مساحة السرد. فيأتي لذلك التشبيه أو الاستعارة من مركبات الصورة الشعرية وفنيتها البلاغية. وقد لاحظنا التشبيه في فواتح روايات «الانطباع الأخير» و «سأهبك غزالة» و «رصيف الأزهار لا يجيب»، أما الاستعارة ففي فاتحة رواية «التلميذ والدرس».

لأجل ذلك يلاحظ المتلقي زخما من الدلالات المتناسلة نتيجة الكثافة الشعرية التي تختزن مفعولها داخل العبارات. ولعله من هذا الجانب اللغوي،يجد المتلقي «حرية» أكبر في تأويل أشكال التعبير الرمزي ومعانيه ضمن الأفق المرجعي الذي وردت فيه هذه العبارات. ولعله من هذا الجانب اللغوي أيضا، يمكن للمتلقي أن يواصل قراءة النص الروائي بعد فاتحته، إذا ما تخلى، في أثناء ذلك، عن بحثه عن البداية أو النهاية وحبكتهما الجاهزة والواضحة في النص الروائي. ذلك أن هذه الأمور التقنية من صنع المتلقي داخل النص الحدادي: فهو الذي يصنع بداية الحدث الروائي في خضم تداخل فصوله وعباراتها، وهو لأجل ذلك صانع نهاياتها لأن النهاية في كتابة مالك حداد تحوير آخر للبداية، وهو بالتالي الذي يتكفل بتخريج الحبكة الفنية لأنها من نسيج البياض نفسه.

من هنا، تأتي الجملة الفاتحة عند مالك حداد عينة أخرى -مثل أسلوب العنوان لديه - من الكتابة وطقوسها لديه. فهي مفتوحة على هاجسها السردي وفضائها الشعري في الوقت نفسه. وهي لأجل ذلك تدعو متلقيه إلى مشاركة هاجسها بطريقة أخرى تتجاوز التفكير السردي المألوف.■

مالك حداد

١ في متون تراثنا العربي نجد شواهد كثيرة من هذا القبيل، لعل أبرزها تلك التي تسرد تفاصيل المعاناة لدى الشاعر العباسي «بشار بن برد»، حين تمرغه وضربه كفيه: «كان إذا أراد أن ينشد صفق بيديه وتنحنح وبصق عن يمينه وشماله ثم ينشد فيأتي بالعجب».

- الأصفهاني (أبو الفرج) ، الأغاني، لبنان - بيروت، دار الثقافة، ١٩٥٥، المجلد الثالث، » ١٣٥.

٢ ينظر معجم: J.P. de Beaumarchais, Dict, des Littératures de Langue Francaise, G.O, p: 1087

٣ أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: يوسف الخياط، المجلد الرابع: ف-ط،دار الجيل بيروت/دار لسان العرب بيروت،١٤٠٨هـ-١٩٨٨م،ص١٠٤٥. والتعريف نفسه مختصرا موجود في:

- القاموس المحيط للفيروزي آبادي، بيروت، دار العلم للجميع، ج١، مادة«فتح»، ص٢٣٩.

- الصحاح- تاج اللغة وصحاح العربية، تأليف الجوهري إسماعيل بن حماد، تحقيق عبدالغفور أحمد عطار، القاهرة دار الكتاب العربي، بمصر، ج١، ١٣٧٦هـ-١٩٥٦م، ص٣٨٩، مادة «فتح».

٤ تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون، ط١، المجلد الرابع، بيروت، دار الجيل، ١٤١١هـ-١٩٩١م، ص ٤٦٩-٤٧٠.

٥ ط.٢ (منقحة ومزيدة)، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤، ص ٢٦٩.

٦ Proem هو المصطلح الإنجليزي المقابل للمصطلح العربي في مؤلفات كبار المستشرقين كما اثبت ذلك المؤلفان في التصدير، والكلمة منحوتة في الأصل من كلمتين prose (نثر فني) وpoème (قصيدة شعرية).

٧ نفسه، ص. ٣٢.

٨ الصلصلة هي الصلاة والسلام على الرسول عليه السلام.

٩ صدقي الدجاني (أحمد)، فواتح الكتب في تراثنا، مجلة الأكاديمية، ع:٨، ديسمبر ١٩٩١، المملكة المغربية - الرباط، ص ١٢٧-١٣٥.

١٠ «هل غادر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم»

١١ ينظر مادة «incipit» في المعاجم التالية:

Littré (Emille), Dictionnaire de la Langue– Francaise, Gallimard/Hachette, 1966, Tome4,p855.

-Robert (Paul), Dict. Alphabétique et Analogique de Langue Francaise, Socise, Societé du Nouveau Littré,-Le Robert, Paris 1966, Tome3,p665.

-Le petit Robert, Dict. De la Langue Francaise 1984,p.978.

-Larousse de la langue francaise, librairie larousse, Paris, 1979, p. 945.

- Mémo Larousse Encyclopédie Général Visuelle et Thématique, Larousse, 1990, p. 783.

- Dict. Quillet de la Langue Francaise, D-J, Librairie Artistide Quillet, 1975, Paris.

١٢ Dict. Des Littératures de Langue Francaise, G-O, p.1087.

١٣ المصدر نفسه، ص ١٠٨٧

١٤ نفسه، ص ١٠٨٧

١٥ لم نتمكن من وضع اليد على المرجع المعتمد، وذلك لضياع النسخة المأخوذة عن كتاب كان ضمن مكتنزات المركز الثقافي الفرنسي اليد أقفل بوهران.

١٦ Aragon: Je n'ai Jamais appris à écrire ou les incipit, Genève, Edition dart A Ibert Skira, 1969, p 71.

١٧ Je n' ai jamais appris à écrire ou les Je incipit, Genève, p85.

١٨ المرجع السابق، ص ٨٥-٨٦ ويذكر «أراغون» في سياق كتابه أن المسرح «راسين» (J. Racine 1699-1939) يبتدئ كل «تراجيدياته» بهذه الفاتحة:

«oui, puisque je retrouve un ami, sifidèle» (p33)

١٩ Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, p 129

٢٠ نفسه، ص ١٢٩

٢١ Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit. P:10

٢٢ نفسه، ص ٤٣

٢٣ نفسه، ص ٤٣

٢٤ نفسه، ص ٧٣

٢٥ Raymind (Jean), Pratia de la littérature: Roman/Poésie, Ed. Seuil, 1978, p 13.

٢٦ Haddad Malek, La Derniére Impression, Ed. Bouchéne, Alger, 1989, p 9.

٢٧ Iser (wolfgang), l'acte de lecture: Théorie de leffet esthétique, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Ed. Pierre Mardaga, 1976,p 172.

٢٨ Jauss (Hans Robert), Pour une ésthétique de la réception, trad. Claude Maillard, Paris, Ed. Gallimard. P181.

٢٩ حداد (مالك) سأهبك غزالة، تر. صالح القرمادي، تونس – الجزائر، الدار التونسية للنشر – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، » ١٣.

٣٠ يقصد «بالمستوى الأمامي» ذلك العمق الذي يصل إليه المعنى الملتقى، وفي تواصل عملية بناء المعنى، ينتقل المعنى الأول إلى «المستوى الخلفي» نتيجة حلول دلالة جديدة في المقدمة تصبح مستوى أماميا موجها في قراءة المتلقي. وهكذا يتطور التفاعل مع النص نتيجة تعديل الأفق المرجعي للنص بين هذين المستويين.

٣١ فرويد (سيجموند)، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى زيور، الطبعة الثانية للترجمة العربية القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩، ص ٣٢٠.

يرى فرويد S.Freud (1939-1856) أن «التكثيف الذي يقوم به الحلم إنما يتجلى في أوضح صورة حين يتناول الألفاظ والأسماء، فالحلم بوجه عام كثيرا ما يعالج الألفاظ كما لو كانت أشياء عيانية، وهو إذن يجري بينها من المزج مثلا ما يجريه بين صورة الأشياء العيانية..» (المرجع السابق ص ٧٠٨). ولعله من هذه الناحية يمكن مماثلة ألفاظ الحلم بألفاظ الجملة الفاتحة التي تعمل «عمل التكثيف» في الحلم، إذ تمتزج الرؤية البصرية بالرؤية الباطنية فيغدو التصوير حينها سلسلة من الصور المتلاحقة التي تنسجها ألفاظ الحالم/السارد

– ينظر تفصيلات أخرى من «عمل الحلم» في «الفصل السادس»، من «تفسير الأحلام»، ص٢٩١-٥٠٣.

– ينظر كتاب Iser, l'acte de lecture, p 174-179.

٣٢ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, p9.

٣٣ حداد (مالك) التلميذ والدرس، تر: سامي الجندي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٦٢ ص ١٧

٣٤ نذكر ضمير «الأنا المتكلم» بالرجوع إلى أصل النص:

«Je ne savais pas ma fille si belle.

«Insolente, agrissive, le temps n'a pas de mémoire..

Haddand (Malek), léleve et la leçon,– Paris, Ed. Julliard, 1960, p 9.

٣٥ يرى الجرجاني أن «الفعل يقتضي مزاولة وتجدد الصفة في الوقت، ويقتضي الاسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعنى ويحدث شيئا فشيئا».

– ينظر: الجرجاني (عبدالقاهر)، دلائل الاعجاز (في علم المعاني)، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٨١، ص ١٣٤.

** يرى إيزر أن «القارئ الضمني» « Le lecteur implicite هو مجرد نموذج متعال يتيح تفسير كيفية إنتاج النص التخيلي لوقعه واكتسابه لمعناه» ينظر كتابة l'acte de lecture, p75.

٣٦ المرجع نفسه ، ص ٧٣

٣٧ نفسه ، ص ٧٠

٣٨ جنيت (جيرار)، حدود السرد، تر: بوحمالة بنعيسى، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط.١، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ص ٨١.

٣٩ بارت (رولان)، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٣٤.

٤٠ حداد (مالك) رصيف الزهور، تر: أحمد نظير نشوقي، بيروت، منشورات دار الاتحاد،د.ت، ص ٧.

٤١ تبتدئ بصورة «هيجان الخيول»، وذلك بالرجوع إلى الأصل الفرنسي للنص:

«Comme ces Cheveaux que l'approche de

de l'écurie rend nerveux, le train en destination.."

ينظر

Haddad (Malek), le Quai aux fleurs ne répond plus, p7.

٤٢ نقصد «بالصورة المشهدية» ما يسميه «برسي لـوبـوك» (1965-1879) Percy Lubbok، «بالحادثة الدرامية» حيث الكاتب الروائي يرى تلقائيا التحولات والأدوار الرئيسية في قصته معبرا عنها على شكل تمثيل حيث يتوقف السرد الروائي ويسقط الضوء المباشر على شخوصه وأفعالهم.

- ينظر: لوبوك (بيرسي)، صنعة الرواية، تر: عبدالستار جواد، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١، ص ٢٣٩.

٤٣ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit p.88

٤٤ نتصور أن القارئ يستعيد بداية «سأهبك غزالة»، وخاصة في الفصل الثامن عشر: «..ولما استرجع المؤلف هيئة سائر البشر بعد أن كان قد تنكر في هيئة «المتمدنين» فهم أنه لم يكن قد حلم ولكنه فهم رغم ذلك أن الصحراء لم تكن إلا حلما. فلم يتحدث عن الصحراء من ذلك الوقت فصاعدا إلا في صيغة الماضي..وشعر بأن ماظنه شيئا ما بين قوسين فقط قد انبسط على كامل الجملة..»

-حداد (مالك)، «سأهبك غزالة، تر: صالح قرمادي، ص ١٤٥-١٤٦.

٤٥ Djamel Ali Kho dja

lintinéraire de Malek Haddad: Témoignage et proposition, Thèse de 3è cycle Aix- Marseillel, Université de cycle cycle Aix- Marse

الرهان على الحقيقة الشعرية

صلاح فضل *

بعيدا عن اللغط الطويل، والثرثرة المرهقة، والادعاءات الأيديولوجية فيما يشبه الصمت المقصود، والبياض المنضود، يقدم الشاعر الخمسيني الناضج محمد صالح في ديوانه الجديد «صيد الفراشات» هذا الرهان على شيء جوهري هو الحقيقة الشعرية.

يراهن عليها عندما ينضو عنه ثوب الإيقاع المدهش الرنان، ويتفيأ راضيا ظل النثر الواهن الذي لا يحميه من لفح أنفاس القراء الذين تعودوا على الشرب من «البحر» فيبحثون بمضض عما يفتقدونه من ترنيمات أليفة في هذا الخطاب الشعري المعاند، المتأبي على الكبح والترويض . يراهن عليها عندما يخلو إلى نفسه، فلا يقارع كؤوس الآخرين ولا يصارع طواحين الهواء، بل يجتر كلماته الشحيحة ويتعرف على مذاقها وحلاوتها الممضة، و هي ليست تلك الحلاوة السكرية الفادحة، بل هي أشبه بحلاوة «الخروّب» التي كان يدينها العقاد الجهير، في هجائه للنثر السردي، باعتباره قنطارا من الخشب ودرهما من الحلاوة، في قياس كمي مدهش لدرجة الشعرية في تقديره.

يراهن عليها عندما يعمد لممارسة الرؤية الصافية للألوان والطعوم والمسافات، لأشياء الحياة وجوهر الوجود الإنساني المتلبس بعطرها وضوئها وبقية روائحها وظلالها على السواء، ويقدم كل ذلك رشفة رشفة، في قطع وجيزة، تريد كل منها أن تكون مثل الكف، لكنها تعكس دورة الكون في وجوهه العديدة وأحواله الأبدية .

أما كيفية ممارسته لهذا الرهان الجميل، وخطواته في إجراء لعبته، فهذا ما تحاول مقاربته كل قراءة تحليلية تعشق الشعر وتبغي الكشف عن ملامحه، في مطارحة نصية، لابد أن تصبح في النهاية تجربة جمالية .

قص الحواشي وصفاء الكادر :-

أول آليات الكتابة الشعرية عند محمد صالح هي توظيف السرد في بنيته القصصية، فالقص يتكفل بتحديد الدلالة وصناعة الصورة وتسوير النص حتى تتضح بدايته ونهايته، فإذا استعرضنا عدد مقطوعات هذه المجموعة وجدناها خمسا وأربعين، تبدأ منها عشرون مقطوعة بالفعل «كان» الذي يروى حدثا ماضيا بقدر ما يقع في دائرة الوجود التام والكينونة المستقبلية، مما يعنى امتداد النظر إلى أعماق الماضي المتجذر في الكيان وإلقاء نظرة كلية عليه من ناحية أخرى. كما يعنى كذلك تحويل المتكلم في الأنا الشعرية إلى ضمير آخر مفارق «هو» يلتقط جوهر الأشياء في الأزمنة كلها .

* ناقد وأكاديمي من مصر.

لنقرأ أولى قصائد الديوان لنلمس طريقة هذا السرد في قص الحواشي والتعليقات الفائضة حتى يتيح الفرصة للمتلقي كي يزرع دلالته الشخصية :-

كان لى جدّ
كان أعقب تسعا
وتسعين جارية
وبنين
ثم في أخريات السنين
اصطفي طفلة
كان أصغر أحفاده يشتهيها
كان يجلس في حجرها
وتميل تقبلهُ
والقبيلة شاخصة .

ومع أن القصيدة تبدأ شخصية يتحدد فيها ضمير المتكلم الشعري «كان ليس إلا أنها لا تلبث أن تمحو أثره فلا يرد له ذكر بعد ذلك إلا ما يمكن أن يتراءى خلف كلمة «الحفيد» المحب لمحظية جده، لكنها تجعل المنظور تاريخيا عندما تستخدم العبارة التراثية «تسعا وتسعين» سواء كانت جارية أو نعجة، فكلاهما يشير إلى المرأة في الضمير اللغوي لتفسير النصوص، وهى على أية حال تحكى باقتضاب شديد قصة الجد وشغفه المتأخر بصبية في موقع أحفاده، لكنها تقدم صورة مقلوبة، مثل الوضع الذي ترصده، فالجدّ هو الذي يجلس في حجرها بدل أن يفعل العكس كما هو مألوف، وانتهى بشكل مبتور في مشهد مثبتّ بصريا على القبيلة الشاخصة دون أن تنبس ببنت شفة بالتعليق أو الثرثرة. فتترك لنا فرصة تأويل الدلالة الشعرية وتراوحها بين النقاط التالية :-

- هل هي نقد للنظام البطركى للمجتمع العربي حيث يمارس الآباء حقهم في الاستئثار بالسلطة الشبقية وحرمان الأجيال التالية من لذتها؟

- هل هي تعبير عن سلبية الجماعة واتخاذها موقف المتفرج من مثل هذه المشاهد المستفزة دون أن تنهض للفعل أو تنشط للتغيير؟ أم هي تلك الحكاية المكرورة في التاريخ منذ سليمان الحكيم حتى الآن في أنانية الشهوة وطغيان التملك لا أكثر ولا أقل، فهي ما قيل بالضبط دون زيادة أو نقصان في هذا الفضاء الأجوف للدلالة الشعرية ؟

وإذا كان الإيقاع الموسيقى في الشعر الموزون يمثل أبرز أشكال الصور السمعية وأكثرها انتظاما فإن قصيدة النثر عندما تعمد إلى تهميشه وتعطيله لا تريد أن تفرغ النص من جماله، فتقوم بإحلال الصور البصرية محل السمعية وإبرازها بشكل لافت يشبع حاجات التخيل والتذكر. ولنتأمل قطعة تالية بعنوان «الكهل» حتى نظل في مدار الكبار :-

كان الخلاء فيما يلي بيته مباشرة
ولم يكن ليجهد هكذا
كي يرى شجر التوت والقطعان
القطعان التي كانوا يتخيرون أحلاها
يزفونها في المواسم
والتي ما كانوا يعرضونها
عارية هكذا
على واجهات القصابين

نلاحظ أن القطعة تشكل مساحة بصرية ترسم حدود المكان والشخص والمرئيات بدقة شديدة، لكنها لا تقدم صورة ثابتة، بل تحكى قصة التحول في النظر والمنظور معا، فالبيت لم يعد مجاورا للخلاء، والنظر لم يعد قادرا على الإبصار إلا بمشقة وجهد . وأهم من ذلك فإن المفارقة التي تقدمها القصيدة بإتقان تتمثل في التضاد بين الحياة الفطرية وأعراسها الموسمية والمجتمع الاستهلاكي وطاحونته المستمرة.

تفعل ذلك عبر مقارنة بصرية بين مشهدين : قطعان الرعاة الحية وصفوف الخراف العارية على واجهات القصابين، عندئذ تقول القصيدة دلالتها بشكل يعكس المألوف في وعى الناس وضمائرهم، فتقدم منظور الكهل الذي يحن للحياة الفطرية ويشتاق لبراءتها، إذ طالما ربط الناس بين العرى والبدائية، واعتبروا الحضارة مظهر التكلف، فتأتى هذه القطعة لتجعل عري الخراف تشويها للطبيعة الكاسية الجميلة.

وبوسع قارئ القصيدة أن يمتص منها الدلالة التي تروق له، فمعايشة الحيوانات كأحياء تخلع عليها طابعا إنسانياً يجعلنا نعافها كمأكولات، نصبح أقل همجية وأكثر احتفاء بعناصر الطبيعة واستمتاعا بصحبتها الأليفة . لكن ما يهمنا من هذه اللقطة هو صفاء «الكادر التصويري» وترتيب معطياته بنظام دقيق، فهذا ما يميز محمد صالح عن غيره من شعراء الحداثة، حيث تزدحم قصائدهم بالمرئيات المشتتة واللقطات المتنافية، دون أن تتبلور في عدستهم نقطة مركزة نقية تظل عالقة بالمخيلة. وإذا تذكرنا أن الوظيفة الجوهرية للصور السمعية التي تجلت في أوزان الشعر وأشكال الجناس والبديع هي أن تجعل الكلام سريع الحفظ سهل التذكر، مما دفع الناقد اللامع «بارت» أن يسمى البلاغة القديمة «صناعة الذاكرة»، فإن الحساسية الجمالية الجديدة في عصر الصورة تعمد إلى تقوية الذاكرة البصرية، ومن ثم فإن تقنيات الحداثة الشعرية تنجح بقدر ما تستصفي من معطيات النظر وتلائم بين درجات ألوانه، فهذه هي الطريقة التي تتحول بها الرؤية البصرية إلى رؤية شعرية ثاقبة.كلما كان المشهد خاليا من التعليق المباشر والثرثرة الفضفاضة كان أبلغ وأكثر احتراما لذكاء القارئ واستفزازا لقدراته على الفهم والتأويل، ولأن الشاعر يصنع هذه الصور بالكلمات، وهى ذات ماض مفعم بالتاريخ المتراكم فإن الذاكرة الثقافية لا تلبث أن تشتبك بإيحاءاتها وإشاراتها إلى الآفاق العديدة مع هذه الذاكرة البصرية، ويكفي للتدليل على ذلك أن نراجع في القطعة الماضية كلمتي «يزفونها» و«عارية» حتى ندرك خصوبة هذا التشابك الدلالي.

أسراب الفراشات :

للفنان التشكيلي القدير محى الدين اللباد قراءة خاصة، سجلها بألوانه الجميلة على غلاف الديوان، للمقصود بالفراشات التي يصطادها الشاعر، فهو يرسمها امرأة مثقفة – لا يعنى كثيرا بإبراز جمالها – تمسك بإحدى يديها صحيفة يومية وتحمل بالأخرى تلاً من الكتب، قد نبتت لها أجنحة ضخمة ملونة يمكن أن تمثل استعارة لخيالها المجنح الملتهب بنار المعرفة. فما مدى قرب هذه الصورة من القطعة الشعرية التي أعطت للديوان عنوانه؟

تقول القطعة المرصودة :–

من أين جاء الخاطر المرّ
أنه منذ ما يعي
انتهى حيث بدأ
وأنه لن يعثر عليها أبدا؟

وهى قطعة نموذجية من شعر محمد صالح، في اقتصادها وكثافتها وحركاتها، نلاحظ أولا أنها تقع في منطقة التساؤل،تبدأ بأداته وتنتهى بعلامته، لكنه سؤال مجازى عن مصدر لا يهم كثيرا، فمن أين تأتى هذه الخواطر بحلاوتها ومرارتها،هل تجرؤ قوانين التحليل العضوي لكيفية تشغيل الذاكرة أن تقترب من إضاءة نظامها في التخزين والتشعير والاستدعاء ؟ غير أن ما يشغلنا في الفهم هو مرجع الضمير في «عليها» وإلى أي شيء يعود ؟ من الطبيعي أنه يعود إلى الفراشات، ولكن ماذا تمثل ؟ لنختبر بإيجاز مجموعة الإمكانات التي تشير إليها الكلمة في وعى القارئ المعاصر :

– هل هي إحدى الفراشات الأسطورية النادرة التي يجتهد الهواة في اقتناصها والتي يدور صوت القصيدة حولها دون أن يظفر بها ؟ ومع قرب هذا الاحتمال من سطح النص المباشر إلا أنه لا يتلاءم مع الإطار الزمني الذي يسوّره، فهو منذ أن وعى، وإلى الأبد، يمضى بحثا عنها ممرورا بفكرة أنه لن يعثر عليها، لابد أن نستبعد المعنى الحرفي لصيد الفراشات.

– هل هي الحبيبة، الكاملة المجهولة كما ألمح لها الرسام ؟

– هل هي القصيدة/الحقيقة التي طالما بات الشعراء يصطادون قوافيها قديما، وخوافيها حديثا، رموزها ودلالاتها الظاهرة والباطنة ؟

لا يمكن لنا أن نقطع بمقصد الشاعر بين هذه الاحتمالات، ولا بما تضمره القصيدة من نوايا، ولا

يبقى أمامنا سوى أن نبحث عن المعنى في خيال القارئ وأفق تلقيه، فنطلق هذه الفراشات ليمسك بها كل منا ويتعرف على حقيقتها.

ولكن هناك سؤالا ضروريا يطرحه ديوان محمد صالح عن تشكيل الأسراب والمجموعات التي تتكون منها فراشاته، أو النظام الذي تتراءى به قطعه الشعرية. فهي تتكون من نسقين :-

أحدهما مجموعة من العناقيد التي تلتئم فيها قطع شعرية صغيرة، تحمل كل منها عنوانا خاصا يندرج في إطار منظومة كلية ذات عنوان عام، وتقوم بين وحداتها علاقة طريفة من الاتصال والانفصال في الآن ذاته. إذ يجوز لنا أن نقرأ كل قطعة باعتبارها نصا مكتملا محددا له عنوانه واستقلاله ودلالته، كما يحق لنا في الآن ذاته أن نعتبره وحدة صغيرة من بنية أكبر منه تتألف من عدد من الوحدات والحركات يجمعها إطار كلى وعنوان عام ودلالة شاملة، فقطعة «صيد الفراشات» مثلا من مجموعة «١٩٩٣» التي تضم ثلاث وحدات، لا يفيدنا الجمع بينها كثيرا في ترجيح أحد الاحتمالات الدلالية التي أشرنا إليها من قبل.

أما النسق الثاني فيقوم بتجريب لعبة جديدة في التشكيل النصيّ، إذ يقدم مجموعة من القصائد القائمة بذاتها، تشبه الأقصوصة الأليجورية، أو الأمثولة الشعرية، وهى تتأطر بحكاية رمزية، تتضمن حدثا ومفارقة، ونهاية مفاجئة دالة، وأول نماذجها بعنوان «الخصيان» يقول:-

كانوا يرتدون ثيابا تكشف عوراتهم
بطريقة متعمدة
وفي مفترق الطرق
إلى حيث يمضون
كانوا يتبادلون عناقات حارة
وصورا وأدوية
وعوازل طبية
وكل ما يصطنعه الرجال في تجاربهم
وبعد كل ما جرى
كانوا لا يزالون
ممتلئين شهوة

ولأننا لا نريد أن ندخل في لعبة الدلالة في هذا النص ولا أن نفهم معانيه، بقدر ما تهمنا تجربته في التشكيل وصوغ إطاره الخارجي؛ إذ يصح أن يكون من قبيل «الإبجرام» وهو طبقا لتعريف معاجم المصطلحات الأدبية «منظومة مجازية حادة ومكثفة، تشترط فيها الطرافة والتركيز واكتمال الدلالة وظل من السخرية الرقيقة اللاذعة» بحيث يصبح أمثولة قابلة للتأويل دائما ومجاوزة لمعناها المباشر في جميع الحالات.

ويلاحظ أن تجاربنا الشعرية في تخليق الأشكال الفنية محدودة جدا، وليس من الضروري بطبيعة الحال أن نتبع فيها نموذجا منجزا في الآداب الأخرى ولا أن نتفادى التوافق معها، ولكن المهم دائما أن تنبت لدينا استجابة لضرورة النمو الداخلي وتلبية لحاجات الإشباع الجمالي المتفتح.

السطح والحافة :-

أما طبيعة العلاقة بين حبات العنقود في منظومات النسق الأول، على مراوحتها بين الاتصال والانفصال مثل البيت الشعري المغلق داخل القصيدة العمودية، فهي تدعونا إلى تأمل البنية الشعرية في نصوص محمد صالح لاستخلاص مؤشرات الربط وأشكال الأطر الدلالية فيها. فعندما نقرأ عددا من تلك القصائد نتبين مفاصلها بوضوح، ففي منظومة «مشاهد من فوق التل» يتراءى البعد الزمني كخيط موصول يربط بين حباتها، معظمها يبدأ بالفعل «كان» – كما سبق أن ألمحنا – دون تباعد زمني؛ إذ إنه لا يلبث أن يضع أذنه على الأشياء ليلتقط نبضها وسريرتها، غير أن كلمة دالة تتردد كثيرا في مقطوعات هذه المجموعة تفرش الإطار الملائم لها هي «هناك» الماثلة في موقع ما من كل قطعة بحيث يصبح المكان هو السطح الذي تتحرك فوقه المشاهد، و لأن هذا المكان لابد أن يتزمّن سرعان ما يشتبك الأمران لتحديد هذا السطح وتخليق اللعبة الشعرية فوقه. لكنها تتحرك بنوع من الفوضى وعدم الانتظام في اندفاعه إلى

اليمين، وأخرى إلى اليسار حتى تمسك بالحالة / الفراشة / القطعة الشعرية كما تطير في المخيلة دون اتجاهات محسوبة مسبقا.

العامل الثاني المحدد لصفاء النص الشعري هو اختيار منظور الرؤية فيه، فليس هناك أي لبس في صوت القصيدة، الضمير دائما متعين في المتكلم الشعري، حتى لو لم يبرز على سطح اللغة فهو كامن خلف قائل القول . لا يطرح في شعر محمد صالح سؤال: من الذي يتكلم ؟ مما يعنى تركيز الوعي على القول وتبديد الضباب حول القائل.

وربما كان هذا التحديد الواضح في الرؤية والمنظور مفضيا إلى فراغ الشعر من تعدد الأصوات الخارجية ليركز على احتدام التوتر الداخلي، غير أنه لا يحمل أية سمة لنرجسية تمتلئ بالذات؛ إذ إن الأنا الشعرية منكفئة على تجربتها الوجودية في زهد وتساؤل وتقشف بالغ. إنه يزهد حتى في محاورة الآخرين شعريا ومجاذبتهم أطراف «التناص» عندما نقرأ مثلا «خماسية المدينة» نتوقع منه أن يستثير مدن الشعراء السابقين عليه وهم كثر استحقوا الدراسات المعمقة المطولة، لكننا ندخل مدينة محمد صالح فلا نجد إلا روحه تجوب نواحيها وأحياءها ومشاهدها الحميمة، ليس لها شأن إلا برؤيتها العارية وطابعها الذاتي المحتدم. هكذا يتبين لنا أن قصيدة محمد صالح تمتاز بشيء واضح، تفرش سطحا سرديا بمعطيات حسية مرتبة طبقا لقوانين الزمان والمكان وموجهة بفعل ضمير بارز أو غائب، لكنه المتكلم دائما، غير أنها لا تلبث أن تضع لهذا السطح حافة تغلق فضاءه وتحيزّه وتحدد نوع المفارقة فيه، بالتقابل بين السطح والحافة، فتبرز بنية القصيدة ويتضح اكتمالها، قد تطول قليلا أو تقصر، لكنها لا تخرج عن هذا النسق في البسط والقبض، في صناعة السطح المنظم وتدوير الحافة التي تضع حدا لامتداده وتشكل نوع السرد المقابل له في اتجاه مغاير لحركة السطح. ولنتأمل إحدى مقطوعاته النموذجية التي تتجلى فيها بصفاء بالغ هذه الخاصية، وهى مقطوعة «السراب»:-

هكذا دائما على مسافة منا
البلاد التي أحببناها
وحيثما ينحسر الموج
تلوح جثث الغرقى

فالعنوان يمثل غطاء يفرش امتداد الأفق، لا يقترح دلالة مستقلة، بل يرسم الفضاء المكاني الهش في عدم تحققه ووضوحه في الآن ذاته والمتحدث متعين جدا، إنه «نحن» إذ احتضننا الشاعر وتولى التعبير عنا، فتجربته ليست ذاتية مستغرقة في تفردها، بل هي نوعية تشمل المتكلمين جميعا . ولأنها فلذة من تشكيل أكبر يتخذ عنوانه «هكذا دائما» فهي ترتبط به عبر مسارين :- أحدهما يتمثل في إعادة صيغة العنوان ذاته تذكيرا بأنه مازال يضرب في اتجاه العناصر الحقيقية الثابتة في الوجود ويريد أن يصل إلى بؤرتها عبر حركات عديدة، أما المسار الثاني فهو شيوع لون من التخيل المرتبط بمجال البحر في المقطوعات السابقة واستمراره هنا، حيث نجد نفس الماء، فالحياة كلها أمواج، وعندما تنحسر عن سطوحها حتما ستلوح «جثث الغرقى» أمثولة صغيرة للكون كله في بضعة كلمات. ما يعنينا منها ليس دلالتها أو ترميزها وإنما طريقة تبنينها، السطح المكاني يتسع لتغمره الأمواج، لكن الجثث تمثل الحافة القاطعة للامتداد والمشكلة للوعاء المختزن للدلالة انتظارا لجهد القارئ في تأويله الشعري. ولأن هذه الحافة التي تقدم معنى مضادا في الاتجاه للسطح السابق عليها؛ فهي غالبا تعتمد على المفارقة . ومن طبيعة المفارقة أن يتولد منها لون خاص من السخرية التي تتراوح في لذعها ورقتها، طبقا لتموجات المواقف ومذاق تجارب الحياة ذاتها، من هنا فإن ظل السخرية يتراءى دائما خلف أمثولات محمد صالح ويتركز في قاعها بشكل لافت.

ربما كان العنوان الأخير «التربية العاطفية» هو الثمالة المركزة لهذه المرارة المترسبة من الحياة اليومية بما يمتزج بها من حلاوة ممضة، فليست له علاقة «بفلوبير» ولا روايته الشهيرة، وإنما يعرض خبرة الحياة الزوجية وما تبقى من نكهتها الحارقة في

جملة من المشاهد المتتابعة تنتهي بثلاث نقاط: التعود على الكذب، إيثارا للسلامة وتهشيم المرآة والتدخين المنفرد. ولنستحضره في هذه اللقطة التشكيلية الأخيرة:-

الأطفال بدورهم كانوا قد كبروا
والصغير
ذو الثمانية عشر ربيعا
المرح الذكي
خرج ولم يعد
هكذا اعتادت الصمت
وهكذا اعتاد أن يجلس قبالتها
في الشرفة على الفناء الخلفي
وحيدا يدخن

وعندما تتصاعد خيوط الدخان، ومعها كلمات القصيدة تنعقد خلاصة تجربتها الحيوية في اعتصار شعر الحياة بروائحها وطعومها، بكلماتها وصورها، بحقيقتها الجوهرية كما يقتنصها الشعر ويحنطها بفراشات ذهبية باقية.■

شعريّة القصيرة القصيرة

نزار بريك هنيدي *

يلاحظ المتتبع لحركة الشعر العربي المعاصر، زيادة ملموسة في الإهتمام بالقصيدة القصيرة، حتى بتنا نرى مجموعات شعرية تخصص بكاملها لهذا اللون من الشعر، الذي أخذ تسميات مختلفة ، مثل: قصائد قصيرة- ومضات- إشراقات - قصاصات- بطاقات -منمنمات ، وغيرها.

وبالرغم من أن الشعر العربي في عصوره السابقة، عرف القصيدة ذات الأبيات القليلة، أو حتى البيت المفرد، كما عرف ظواهر مثل المقطّعات، أو الموشحات القصيرة، أو القصائد المكتوبة في الأصل من أجل الغناء. إلا أن المرء بوسعه أن يفسّر زيادة الإهتمام بالقصيدة القصيرة في عصرنا الراهن استناداً إلى مجموعة من العوامل. ربما كان في طليعتها طبيعة العصر نفسه، الذي يميل إلى السرعة، ويفضّل الأشياء الخفيفة والصغيرة. بالإضافة إلى انتشار ظاهرة المهرجانات الشعرية التي تحشر عدداً من الشعراء يتجاوز السبعة أو العشرة أحياناً، في فترة زمنية لا تتجاوز الساعتين. مع ما تفرضه هذه المهرجانات من انتقال قسري من مناخ شاعر إلى مناخ آخر يختلف عنه تماما، مما جعل بعض الشعراء يفضلون القصيدة القصيرة التي تجذب انتباه المستمعين . .كما أنه لا يمكن إغفال الدور الذي لعبه التأثر بظاهرة القصيدة القصيرة في آداب الشعوب الأخرى، لاسيما بعد أن كثرت الترجمات لقصائد الهايكو والتانكا اليابانية وكذلك قصائد يوجين غيفلك ويانيس ريتسوس القصيرة وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فإن الانشغال النظري بقضية الطول والقصر في الشعر، يعود إلى المراحل المبكرة من

* شاعر وناقد وطبيب من سوريا.

الفكر النقدي الذي بحث في الأسس النظرية للفن الشعري. فهذا ابن رشد في تلخيصه لكتاب أرسطو في الشعر يقول: (والأنقص من الأشعار والأقصر هي المتقدمة بالزمان لأن الطباع أسهل وقوعاً عليها أولاً. والأقصر هي التي تكون من مقاطع أقل والأنقص هي التي تكون من نغمات أقل أيضاً) (١). كما يضيف ابن رشد في موضع آخر من الكتاب نفسه قوله: (ومن الشعراء من يجيد القول في القصائد المطولة، ومنهم من يجيد الأشعار القصار والقصائد القصيرة وهي التي تسمى عندنا المقطعات، والسبب في ذلك أنه لما كان الشاعر المجيد هو الذي يصف كل شئ بخواصه وعلى كنهه وكانت هذه الأشياء تختلف بالكثرة والقلة في شئ من الأشياء الموصوفة، وجب أن يكون التخييل الفاضل هو الذي لايتجاوز خواص الشئ و لا حقيقته. فمن الناس من قد اعتاد أو من فطرته معدة نحو تخييل الأشياء القليلة الخواص. فهؤلاء تجود أشعارهم في المقطعات ولا تجود في القصائد. ومن الشعراء من هو على ضد هؤلاء وهم المقصّدون-كالمتنبي وحبيب- وهم الذين اعتادوا القول في الأشياء الكثيرة الخواص أو هم بفطرهم معدون لمحاكاتها، أو اجتمع لهم الأمران جميعاً (٢).

ويتّضح من المقبوسين السابقين أن ابن رشد في تلخيصه لكتاب أرسطو يقرر أن القصيدة القصيرة أقرب إلى الطباع و أسهل في الوقوع عليها، وهي تستمد شرعيتها من اختلاف موضوعها عن موضوع القصيدة الطويلة، فهي تختص بتخييل الأشياء القليلة الخواص التي لا يجوز تناولها في قصيدة طويلة لأن وصف الشاعر المجيد يجب أن يكون على كنه الموضوع ولا يتجاوز خواصه ولا حقيقته. كما أن الأمر يتعلق بالشاعر نفسه، فهناك الشاعر المفطور على التقاط المواقف الشعرية الوامضة التي لا تصلح إلا للقصيدة القصيرة كما أن نَفَسَهُ الشعري القصير لا يؤهله لخوض غمار تجربة القصيدة المطولة، كما أن هناك الشاعر المفطور على محاكاة الأشياء الكثيرة الخواص ومعالجة الحالات الشعرية المركبة، والذي لا ينجح إلا في القصائد الطويلة لأن حساسيته لا تساعده على الامساك بشعرية التفاصيل الصغيرة، وموهبته لا تمكنه من تكثيفها. وهناك بالطبع الشاعر الذي اجتمع له الأمران معاً، فنراه وقد برع في كتابة قصيدة الومضة كما يبرع في كتابة المطولات الشعرية.

ويبدو جلياً أن ابن رشد لا يقيم موازنة من حيث القيمة بين القصيدتين القصيرة و الطويلة. فلكل منهما شرعيتها النابعة من طبيعة الحالة التي تعبر عنها، ومن شخصية الشاعر الذي يكتبها. وهو في هذا يشكل الموقف الأكثر اعتدالاً (وربما الأكثر موضوعية) بالمقارنة مع الموقفين الذين سيظهران فيما بعد في النقد الغربي الحديث. أما الموقف الأول منهما فهو ما يعتبر أن الشعر لا يمكن أن يوجد إلا في القصيدة القصيرة، وأن أي قصيدة طويلة ناجحة ما هي في الحقيقة غير مجموعة من القصائد القصيرة. وهو ما تعبر عنه -بكل صرامة- مقولة إدغار آلان بو المشهورة : لا وجود لقصيدة طويلة، فالحديث عن القصيدة الطويلة هو تناقض مطلق في المصطلحات (٣).

ويتجلى الموقف الثاني في الإعلاء من شأن القصيدة الطويلة على حساب القصيدة القصيرة، واعتبار القدرة على كتابة المطولات هي المعيار الذي تقاس به موهبة الشاعر. وهو الموقف الذي يعبر عنه بصراحة هربرت ريد في كتابه (طبيعة الشعر) حيث يعتبر أن التصورات الملحمية الكبرى هي التي نقيس بها عظمة الشعراء (٤) ويخصّ الشاعر القادر على نظم القصيدة الطويلة بلقب (شاعر مفلّق) بينما لا يطلق على شاعر القصيدة القصيرة أكثر من اسم (شعرور)!. يقول هربرت ريد بالحرف الواحد: «يمكننا أن نقول تقريباً إن الاختلاف بين شاعر مفلّق وشعرور إنما هو القدرة على نظم قصيدة طويلة نظماً ناضجاً، ولست قادراً على التفكير بأي شاعر يجازف

المرء بتسميته (عظيماً) في الوقت الذي يتألف فيه عمله الشعري من مقطعات قصار ليس غير» (٥).

وبغضّ النظر عن حكم القيمة، فإن المسألة التي تطرح نفسها هي ماذا يميّز القصيدة القصيرة عن الطويلة؟ وهل القياس الكمي لطول القصيدة وعدد أبياتها وسطورها هو المعيار الوحيد للتفريق بينهما؟ أما ابن رشد فيرجع الاختلاف بينهما إلى اختلاف الموضوع الذي يناسب كلا منهما، كما رأينا في المقبوس السابق، ذلك أنه «وجب أن يكون التخييل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خواص الشيء ولا حقيقته»(٦). كما أن (هربرت ريد) يؤكد أن الاختلاف بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة ليس اختلافاً في الطول بقدر ما هو اختلاف في الجوهر. ويضيف: «إن الإختلاف يعتمد على مسألة الغنائية، فنحن غالباً ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية، وتعني هذه أساساً قصيدة قصيرة إلى القدر الذي يكفي لأن تعدّ للموسيقى وتغنّى ابتغاء إمتاع سريع.» ويحدد هربرت ريد القصيدة القصيرة بوصفها «القصيدة التي تجسد موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، القصيدة التي تعبر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة أو إلهام. أما القصيدة الطويلة فهي القصيدة التي توحّد من خلال البراعة عدداً أو كثيراً من مثل هذه الأمزجة العاطفية. على الرغم من أن البراعة ههنا قد تنطوي على فكرة مهيمنة مفردة، يمكن أن تكون هي نفسها وحدة عاطفية» (٧).

وربما كان الدكتور عز الدين اسماعيل أول ناقد عربي في العصر الحديث يناقش قضية «القصيدة القصيرة» وتميزها عن القصيدة الطويلة، وإن كان لم يخرج عن الإطار العام لمفهوم هربرت ريد الذي عرضناه منذ قليل (٨). وبالرغم من أن الدكتور علي الشرع قدم عام ١٩٨٧ دراسة مهمة عن بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس (٩) استطاع من خلالها أن يسلّط الضوء على التقنيات التي يعتمدها أدونيس في كتابته للقصيدة القصيرة، إلا أنه مع ذلك لم يقدم تعريفاً خاصاً محدداً وواضحاً للقصيدة القصيرة وما يميزها عن القصيدة الطويلة. بل وربما أمكن للقارئ المتفحص أن يلمس ميله إلى مفهوم إدغار آلان بو الذي يعتبر القصيدة الطويلة مجموعة من القصائد القصيرة (راجع الصفحة ٥٦ من كتابه المذكور).

ومهما يكن من أمر، وكما هو شأن أي قضية من قضايا الفن الشعري، التي لا يمكن لأحد الإدعاء أن ما يعتقده هو القول النهائي الجامع المانع الذي يقفل باب الاجتهاد بعده، فإن المجال يتسع لأن يدلي كل شاعر وكل ناقد بدلوه، ويقدم مفهومه الشخصي الذي ينبع من تجربته في الكتابة أو من مقاربته ودراسته وتذوقه للنصوص الشعرية. وفي هذا الإطار تندرج محاولتي لتقديم مفهومي الشخصي عن القصيدة القصيرة أو (المنمنمة) كما أسميّها «لأن هذه التسمية تبعدنا عن الإشكال المتعلق بالقياس الكمي لطول القصيدة، كما أنها تنم عن غناها بالعناصر الفنية، وتشير إلى الشغل الفني المركز الذي تتطلبه كتابتها». ففي حوار أجرته معي جريدة (الكفاح العربي) ونشر بتاريخ ١٩٩٨/١١/٤ قلت إنّ (المنمنمة) هي «طموح إلى تقديم نص صاف يعتمد على مجموعة من العناصر والتقنيات الفنية التي تتضافر لتكوين بنية خاصة يتم فيها تفعيل الوظائف الشعرية كافة في طاقتها القصوى وضمن أشد ما يمكن من تكثيف، دون أن يفقد النص شفافيته وحيوته. ويتم ذلك من خلال مجموعة من الشبكات التي تنتظم فيها جميع عناصر النص اللغوية والتخييلية والصوتية والإيقاعية بحيث تتكامل أدوارها لتتوهج جميعها في بؤرة المشهد الشعري، وبالطبع فإن ذلك لا يتم بالاقتصار على التقاط اللحظة الشعرية، بل لابدّ من الشغل الفني المركز الذي يوجّهه الحس الجمالي من جهة، والخبرة والوعي الفني من جهة أخرى، ومن هنا كانت لفظة (المنمنمات) أصح ما تكون لتسمية هذه النصوص»(١٠).

ويبدو جلياً افتراق هذا المفهوم عن مقولة ابن رشد، إذ لم تعد القصيدة القصيرة أو المنمنمة شكلاً فطرياً بسيطاً ملازماً لتخييل الأشياء القليلة الخواص كما يقول ابن رشد،بل أصبحت وفقاً لهذا المفهوم بنية شعرية مركّبة قادرة على الإيحاء بالمعادل الموضوعي لكثير من المواقف الشعرية المعقدة. وفي الوقت نفسه يتضح تجاوز هذا المفهوم لما قال به هربرت ريد، إذ إن الاختلاف بين القصيدتين القصيرة والطويلة لم يعد يعتمد على مسألة الغنائية التي تجسد موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً ولم يعد يكفي أن تكون القصيدة القصيرة معدة للموسيقى أو لابتغاء الإمتاع السريع، ذلك أن الغوص في الطبقات التي تتألف منها أصبح يتطلب من المتلقي الكثير من الخبرة والدربة والمخزون الثقافي والحياتي والإحساس والذوق المرهف ليتمكن من إعادة إنتاج المعنى الذي لا يتكامل إلا بفعل تضافر جميع العناصر اللغوية والتخييلية والصوتية التي تشكل القصيدة. كما أن البراعة لم تعد تقتصر على قدرة الشاعر على توحيد عدد من الأمزجة العاطفية في القصيدة الطويلة، بل أصبحت البراعة تتجلى في قدرة شاعر القصيدة القصيرة على تفعيل الوظائف الشعرية كافة في طاقتها القصوى وضمن أشد ما يمكن من تكثيف من خلال الشغل الفني المركز الذي يوجّهه الحس الجمالي العالي والخبرة الطويلة والوعي الفني الفائق. وكل ذلك لا يمكن أن يتوفر بالطبع للشاعر الصغير أو (الشعرور) على حد تسمية هربرت ريد، وإنما لا بد من أن يكون من نجح في كتابة هذه القصيدة القصيرة شاعراً حقيقياً قد يتاح له أن يكون (عظيماً) أو (مفلقا) بالدرجة نفسها التي تتاح لشاعر القصيدة الطويلة.

وبغية وضع هذا المفهوم للقصيدة القصيرة على المحك التطبيقي، سنحاول تحليل قصيدة قصيرة للشاعر اليمني أحمد ضيف الله العواضي من مجموعته الشعرية التي أطلق عليها تسمية (قصائد قصيرة) [١١] والتي خصصها بكاملها -كما هو واضح من العنوان- لهذا الشكل من الكتابة الشعرية. والقصيدة التي اخترناها تحمل عنوان (النظام العالمي الجديد) وهي مؤلفة من عشرة سطور فقط. تقول القصيدة:

[الإشارة خضراء،
والوقت منقبض في الفضا
طار سرب القطا
فرأى أمماً في البعيد،
دمها مالحٌ ويداها وَعيد!

الإشارة صفراء.
مرَّ السلام المخبّأ في الشاحنات الحديد.

الإشارة سوداء!
مَرَّ جنود الخرافة في كلّ زينتهم،
وحشوا في بنادقهم طلقات النظام الجديد][١٢].

ومنذ البداية، نلاحظ أن الموضوع الذي تدور حوله القصيدة، والذي يتجلى بوضوح ومباشرة في العنوان (النظام العالمي الجديد) ليس من (الأشياء القليلة الخواص) حسب تعبير (ابن رشد). كما أنه ليس موضوعاً غنائياً يجسد موقفاً عاطفياً بسيطاً حسب مقولة (هربرت ريد). وإنما هو موضوع في غاية التشابك والتعقيد. بل ربما كان من أخطر المسائل المطروحة على بساط البحث الفكري والفلسفي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي في نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة.

وإذا باشرنا النظر في القصيدة نفسها، فإن أول ما نكتشفه أن القصيدة مقسمة إلى ثلاثة مقاطع بوساطة شبكة من الإشارات الملونة (الخضراء والصفراء والسوداء)، التي تحتل كل إشارة منها سطراً مستقلاً معزولاً عن بقية القصيدة، بحيث تبدو هذه الإشارات وكأنها شبكة خارجية أسقطت على جسد القصيدة. وإن احتلال هذه الشبكة لثلث حجم القصيدة تقريباً (ثلاثة سطور من عشرة) يوّلد فينا

الإحساس بمدى ثقل وطأة هذه الشبكة. ومما لاشكّ فيه أن هذه الإشارات الملونة تستدعي مباشرة إلى أذهاننا صورة إشارات المرور بما تعنيه من تحكّم صارم بأية حركة تتم في أي اتجاه من الاتجاهات، وبما تمثله من سطوة للسلطة التي تعتبر أية مخالفة لأوامرها خروجاً على القانون يستوجب المساءلة والعقاب.

ولننتبه الآن إلى ألوان هذه الإشارات التي جاءت في القصيدة وفق الترتيب التالي (الخضراء ثم الصفراء وأخيراً السوداء). فقد افتتح الشاعر قصيدته بالإشارة الخضراء بما تعنيه من حرية الحركة، وبما يوحي به اللون الأخضر من حيوية وطبيعيّة ونضارة، ليقول إن الزمن قبل النظام العالمي الجديد، ورغم كل مآسيه ومنغّصاته، يبقى أكثر حياة مما يخطط له هذا النظام الجديد الذي سوف يصبغ العالم بسواد قاتم من الظلام والقهر والعبودية. ولنلاحظ أن ترتيب الألوان في القصيدة جاء عكس ما يقول به أرباب النظام العالمي الجديد، الذين يدّعون أن نظامهم هو الذي سينتقل بالعالم من حالة التوقف والجمود والموات إلى حالة الحرية والازدهار، وبذلك فإن ترتيب الألوان وحده يحمل موقف الشاعر بكل صراحة ووضوح.

وبالإضافة إلى ذلك، واستناداً إلى ما هو معروف بتقنية كسر أفق التوقع عند القارئ، نجد أن القارئ يتوقع أن تكون ألوان الإشارات كما هي في الواقع (خضراء وصفراء وحمراء). إلا أن الشاعر كسر هذا التوقع عند الإشارة الثالثة فقال: الإشارة سوداء، مما يعني أن مسيرة النظام العالمي الجديد لا تسير بشكل طبيعي بل هي تتجه إلى هاوية مظلمة. كما أن التغييب المقصود للون الأحمر عن مكانه الطبيعي في الإشارة الثالثة سوف ينبّه القارئ مباشرة إليه وسيستدعي إيحاءات الأحمر كافة إلى مخيلته، مما يجعل منه (الغائب الحاضر). وربما كان من أول تداعيات اللون الأحمر، إيحاؤه بالحرية من خلال العلاقة القائمة بينه وبينها في أذهاننا (وللحرية الحمراء باب)،

ولذلك فإن غيابه عن مكانه الطبيعي في القصيدة إشارة إلى غياب الحرية عن المآل الذي سيؤول إليه العالم في ظل النظام العالمي الجديد.كما أن ارتباط اللون الأحمر بالثورة على القهر والظلم يشي بالرغبة الدفينة عند الشاعر في الثورة على هذا النظام. وهذا مثال جيّد على أن الشاعر الحقيقي لا يطلق الطاقات الشعرية للعناصر الحاضرة فقط، بل إنه قادر على استغلال الغياب أيضاً فيقوم بتفعيل العناصر الغائبة وتوظيفها في منح النص مزيداً من الإشعاعات الإيحائية التي يتكامل بها المعنى العام للنص الشعري.

وإذا رفعنا الآن شبكة الإشارات التي تجثم على القصيدة، وجدنا أن كل مقطع يبقى معزولا عن المقطعين الآخرين. ذلك أن مساحة من البياض بقدر سطر كامل تفصل بين كل مقطعين، بحيث يبدو جسد القصيدة مقطّع الأوصال، وكأني به يرمز إلى المجتمع البشري الذي يعمل النظام العالمي الجديد (ممثلاً بشبكة الإشارات) على تقطيع أوصاله، مما يشير إلى أن مساحات البياض على الصفحة أيضاً ليست مجانية، بل يمكن استغلالها لتقديم المزيد من التفاصيل إلى المعنى العام.

وإذا أمعنا النظر في كل من هذه المقاطع على حدة، وجدنا أن المقطع الأول هو أطولها وأغناها بالصور، ذلك أنه يستغرق أربعة سطور مقابل سطر واحد للمقطع الثاني وسطرين للثالث. كما أنه يتضمن عدداً من الصور مقابل صورة واحدة لكل من المقطعين التاليين. وهذا يعني أن المقطع الأول يمثل المشهد الأكثر حياة. ومن البدهي إن الأكثر حياة لا يعني انعدام المنغصات والسلبيات، فذلك مناقض لواقع الحال، فالعالم قبل النظام العالمي الجديد ليس مثالياً بل هو يعجّ بأسباب الألم والحزن والقهر. ولذلك قال الشاعر في هذا المقطع إن الوقت منقبض، ولكنه منقبض في الفضاء، حيث مازال بإمكان سرب القطا أن يطير ويستشرف المستقبل، وإن كان هذا المستقبل لا يبدو مطمئناً، بل إنه ينبئ عن أمم قادمة ليس فيها ما يمت بصلة إلى الجوهر الإنساني. بل إن دمها المالح الذي

يذكر بملوحة الصدأ الذي يعتري الأجسام المعدنية، أو ملوحة الأسيد الفاسد الذي ينضح من (البطاريات) الجافة، قد يوحي أن تلك الأمم لم تعد سوى (روبوتات) آلية يحركها النظام العالمي الجديد وفق رغباته وأهوائه، لاسيما أن يديها لا تصلح لأي من الوظائف البشرية النبيلة المنوطة بالأيدي، بل إن وظيفتها الوحيدة هي التهديد والوعيد.

وفي ذروة هذا الترقب المتوتر، الذي يشبه توتر السائقين الواقفين أمام الإشارة الصفراء، يأتي الوعد من القطب الأوحد الذي يعمل على إحكام سيطرته على الكرة الأرضية. فيزعم أنه سيأتي بالسلام والخلاص، ولكن سلامه محمول على آلته العسكرية، ومشروط بقبول الخضوع لهيمنته وسطوته. ولمّا كان عابرو الشارع لا يملكون تغيير الإشارة الضوئية، فإن العالم سينزلق (في المقطع الثالث) تحت أقدام أرباب النظام العالمي الجديد، الذين سيختالون ببنادقهم المحشوة بالطلقات التي يوجهونها نحو كل مناحي الحياة البشرية.

وبالرغم من أن المآل الذي يصوّره المقطع الثالث يأتي كنتيجة مباشرة للانجرار وراء وعد القطب الأوحد الذي تجلى في المقطع الثاني، إلا أن الشاعر يؤكد ذلك أيضاً باستخدام تقنية جديدة هي تكرار فعل (مرّ) في مطلع كل من المقطعين، مما يعني أن فعل (مرّ) الثاني ملازم لفعل (مرّ) الأول وهو نتيجة طبيعية له . وربما كان لإضمار اللون الأحمر الغائب عن مكانه الطبيعي في الإشارة الثالثة، دوره في تحريض مخيّلة القارئ على الرغبة في الثورة على ذلك المآل الأسود، وإيقاظ نزوعه الفطري نحو الحرية الحمراء مادام لها باب بكل يد مضرجة يدقُّ.

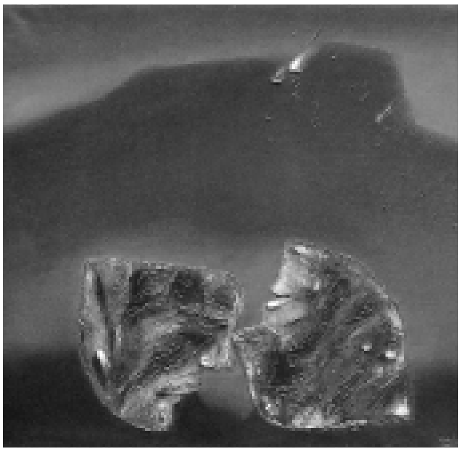
والآن، هل انتهينا من سبر أغوار هذه القصيدة، واكتشاف الآليات المتعددة التي تعمل بها عناصرها المختلفة وتتكامل لإطلاق شعريتها؟ بالتأكيد لا، ذلك أن هذه القصيدة القصيرة التي تتألف من عشرة سطور، تحتاج إلى عشرات الصفحات لدراسة عوامل الشعرية فيها وتقصّي المعاني الجزئية المتعددة التي تتضمنها. فما زال أمامنا الكثير من العناصر التي لم نتحدث عنها، مثل اختيار الألفاظ وتوزيعها بين مجموعتين، تغلب على المجموعة الأولى منها الألفاظ الموحية بالحياة والحرية والانطلاق (الفضاء-طار-سرب القطا- رأى- أمم- البعيد) وهي التي حرّكت المقطع الأول، بينما غلبت على المجموعة الثانية الألفاظ الخاصة بالخوف والقمع (المخبأ- الشاحنات الحديد- جنود-حشوا-بنادق- طلقات) وهي التي ألقت بظلالها الكثيفة على المقطعين الثاني والثالث. كذلك لابد من وقفة متأنية مع صور القصيدة وتبيين إيحاءاتها المختلفة مثل صورة الوقت المنقبض في الفضاء وهي صورة غنية فعلاً، ففيها تداخل غير عادي للزمان(الوقت) في المكان(الفضاء) مما يجعلها قادرة على الإشعاع بمعان متعددة يحتاج استقصاؤها إلى مساحة ليست بالقليلة. وكذلك فإن اختيار الشاعر لمشهد طيران سرب القطا للتعبير عن استشراف المستقبل، دون غيره من الوسائل التي كانت متاحة له للتعبير عن الموقف نفسه، قد يوحي بمعنى إضافي يتجلى في انحياز الشاعر إلى الطبيعة البكر ونفوره من الحياة العصرية التي فصمت الإنسان عن محيطه الأصلي. وهناك عنصر شديد الأهمية أيضاً لم نتطرق له حتى الآن ، وهو عنصر الموسيقا والإيقاع. وهو أيضاً يحتاج إلى بحث مستقل للوقوف على خصائصه وعلى دوره في إشاعة المناخ العام للقصيدة ،الذي يتيح للإيحاءات المختلفة أن تنمو وتتكامل في مخيّلة المتلقي. وحسبنا هنا أن نشير إلى ما تشيعه تفعيلة (فاعلن) من شعور طاغ بالأسى يلف القصيدة بمجملها، وكذلك ما تولّده القافية الممدودة في (الفضا،والقطا) في المقطع الأول، من مشاعر الحنين والشجن و من الإحساس بالامتداد وبالعمق. وكذلك ما تتركه القافية الساكنة الوحيدة في نهاية كل من المقطعين الثاني والثالث من تأثير يعزّز اليقين بأن النظام العالمي الجديد يدفع العالم دفعاً في اتجاه وحيد إلى الهاوية المحتّمة.

وبعد. هل كان يمكن أن يتوفر لهذه القصيدة

القصيرة، كلُّ هذا البنيان المتماسك المحكم، الذي تتفعّل فيه جميع العناصر اللغوية والتخييلية والإيقاعية، لتعالج قضية متشابكة معقدة ، في أشد ما يمكن من تكثيف، لو لم يكن الشاعر متمتعاً بموهبة شعرية حقيقية، وممتلكاً لحس فني مرهف، ووعي جماليّ فائق، وخبرة متمرسة، مكّنته من تركيز شغله الفني دون التضحية بشفافية القصيدة وحيويتها؟ وألا يؤكد ذلك صحة ما ذهبنا إليه في مفهومنا عن شعرية القصيدة القصيرة.؟■

الهوامش

١-ابن رشد-تلخيص كتاب الشعر-الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٧-ص٦٥
٢-المصدر السابق- صفحة١٠٥
٣-سوزان برنار-قصيدة النثر-الجزء الأول-دار شرقيات-١٩٩٨-ص٣٦
٤-هربرت ريد-طبيعة الشعر-وزارة الثقافية السورية-١٩٩٧-ص٥٨
٥-المصدر السابق-صفحة٥٩
٦-ابن رشد-تلخيص كتاب الشعر- سبق ذكره- صفحة١٠٥
٧-هربرت ريد-طبيعة الشعر-سبق ذكره- صفحة٦٠
٨-الدكتور عز الدين اسماعيل-الشعر العربي المعاصر-دار العودة-بيروت
٩-الدكتور علي الشرع-بنية القصيدة القصيرة في شعر ادونيس-اتحاد الكتاب العرب بدمشق-١٩٨٧
١٠-جريدة الكفاح العربي-العدد٢١٢٣- حوار مع الشاعر- تاريخ٤/١١/١٩٩٨
١١-أحمد العواضي-قصائد قصيرة-دار ازمنة-عمان-٢٠٠٠-
١٢- المصدر السابق-صفحة١٤



قصيدة الماء

محمد علي شمس الدين *

1

المياهُ التي انحدرت من أعالي الجبالْ
فاجأتنا
نحن سكّانَ أكواخنا في القرى
كانَ برقٌ ورعد يشُقُّ السماءْ
وحتى القبور التي هدأت واستقرّتْ
عَرَتْهَا قشعريرة الانتظار.
يكونُ المطرْ
وينبت في الرمل وردٌ جميلْ
أبا الغيثِ أبْشِرْ
فما انحلَّ من سَعَفِ النخلِ
والشجرِ المستحيلْ
في ضمير الصحارى العميقة
(وقد سَطَعت شمسُها في السحابْ)
فاجأته الحقيقةْ
فقامَ كما ينهض الميتّونْ
على نفخةِ الصورِ يومَ الحسابْ
...
...
يقولُ صديقي:
إذا نَزَلَتْ قطرةٌ من مياهْ
ففيها تموجُ الحياهْ
وبدو الصحارى
يعودون بدوًا
إلى أصلهم في الكتابْ
وأما القصورُ - القِبابْ

---

* شاعر من لبنان.
● اللوحة للفنان **علي طالب** / العراق

فتهوي إلى أصلها في الترابْ

.....

.....

2

خذوني إلى الماءِ
إني مريضٌ
وبي ظمأٌ من زمانٍ سحيقْ
وإني أرى الأرضَ صفراءَ كالزعفرانْ
وخمس صبايا من اليعربيّاتِ
فوق الحصانْ
سيخطفن قلبي
ونمضي معًا بين نهرين
يا أرض كوني سلامًا
على جنّةِ الرافدين
فإنَّ الإلهْ
جرى أمره في المياهْ.

3

الماءُ يجتاحُ القبائلَ
غاسلاً صدأ التوابيتِ القديمةِ
والرجالُ الجوفُ يرتعدونَ تحت عراء خالقهم
فسُبحانَ الذي سَحَبَ الضياءَ من الظلامِ
وهزّ أعمدة القرى التي (من بعدما فَسَدَتْ)
هَوَتْ كالعصفِ تأكله الرياحْ.
بدوٌ وعشّارونَ
رقصتُهم لنار الحربِ
أعلى من دبيب صلاتهم عند الصباحْ
والجهلُ أعلى من مآذنهم
فكأنمّا لحقت بهم في الدهر لعنة سيد الكلماتِ
حين علته في ليلِ العراقِ سيوفُهم
سبحانَ من جعل اللقاح نميمةً للكائناتِ
يبثُّها الآباء للأبناءِ
يورثُها الجميل إلى الجميلِ
ويورث الوحشُ النباح إلى النباحْ
الماءُ يجتاحُ المنازل
جارفًا آثار من نَزَلوا
ومن رَحلوا
ومن ناموا طويلاً في الكهوفِ
عيونهم بيضاء مغمضةٌ
مفتّحةٌ على صدأ السلاحْ
وقلوبهم غَرْثى
كأنّ دمَ الضحايا (وهي تُسحبُ في الشوارعِ)
كَبّلتها
فهي لم تُغْلَقْ
ولم تُفْتَحْ
على الوردِ – الأقاحْ..

....

.. وحفيدتي الزرقاءُ
قالت، وهي تسبحُ: يا أبي
كُنْ لي سريرًا في العبابِ
أقول: نامي يا صغيرةُ
سوف تحملكْ المياهْ إلى هناكَ
فإنّ «زينبَ» مهّدَتْ
من قبلما ولدتكِ أمُّكِ
منزلاً للخائفينَ
وموئلاً أعلى من الطوفانِ
يكفي الخائفينَ صَلاتُهم في الخوفِ
قالَتْ ... ثم نامَتْ في المياهِ
وأسلمت جسدًا إلى جَسَدِ الفراتْ.

...

...

والماءُ أجملُ ما يكونُ
إذا تدفّقَ في العراقِ
فإنّه من أصلِهِ يأتي
ومن دمعِ الحسين جرى الفراتُ
وفاض دجلةُ
واستوى الثقَلانِ
يا أهلي هناكَ تماسكوا
وتمسّكوا بالماءِ
واعتصموا بساريةٍ
ستؤيكم إذا سَقَطَ العذابْ
ومطاردينَ كأنكم أضغاثُ أحلامٍ

تفيض قبورُكُم عن حدّ موتاكُمْ
وأيديكم عن الأصفادِ
يتّسعُ البكاءُ لكل أرجاء الخليقةِ إنّما
ضَعُفَ الرجاءُ
وضاق ما اتّسَعَتْ به الأكوانُ
من غَضَبٍ
ومن عَجَبٍ
فلا جلاّدكم يفنى
ولا صلواتكم تُجدي
لكي يتزحزح الطاغوتُ عن دمكم
ومن فمكم إلى دمكم
جَرَت أشعاركم خَزَفا
ألا انكسروا
ألا انكسروا
ولا تزروا..
كمن عَبَروا سياجَ الحقّ نحو الباطلِ انكسروا
لتنتصروا
بشوك الحربِ في جلاّدكم خَزَفا
وفي أشعاركم تَرَفا
ألا انكسروا
لتنتصروا
على عاداتكم في الحربِ
أو في جلوة الطاووسِ وهو ينوسُ في بغدادَ
بين قصورهِ والشعبِ
«ماتَ اللهُ
ماتَ اللهُ
عاشَ الحاكم البدويُّ»
يا أهلي (وما هلكوا)
تعالوا كي نشاهد وجهنا في الماءِ
دجلة لا يزال كما تعهّده الزمانُ فتىً
وبغداد القديمة لم تزل بيضاءَ
رغم دم الضحايا والغزاةِ
ورغم دمعتها العظيمة
وهي واقفة على ساقينِ من وجَلٍ
فإن الأرض دارت كي تدورَ
ويهلك الفتّاكُ
رغم تبدّلِ الأحوالِ والأسماءْ.

4

...
وأرى هنالك في حدود الكرْخِ
بين الجسرِ والكرّادةِ الكبرى
وعند رصافة العشّاق
سهمًا طائرًا تَزقًا
أرى طيرًا على وَجَلٍ يطير هناكَ
يسقُطُ ما يضرّجنا
ويشبهنا
ويسقط كوكب الشعراءِ في بغدادَ
هل تُجدي قصائدنا لكي تحييهِ؟
هل سالت على الخابور أدمعنا لكي ترويهِ؟
هل أحلامنا سَلمَتْ من النيرانِ؟
هل ألواحنا سَلَمتْ من الطوفانِ؟
هل ماتوا؟
وهل بدأ النشيد لكي نودّعهم؟
تعالوا
من أقاصي الأرضِ
واحتملوا إلى بغدادَ
ما سيليق من طربٍ
ومن لعبٍ إلى أطفالها
ذَهَبٍ
إلى أقدامها البيضاءِ
سوف يليق بالحسناءِ زينتُها
التي فاضَتْ على الأكوانِ
ليلتُها
التي شَرَدَتْ
ولم تبرحْ يطاردها صدى الأزمانِ
سوف يليق في بغدادَ
لونُ عيونها في الماءْ.

٢٠٠٣/٢/١٦



ماء السّراب و مَاء اليَقين

علي عبدالله خليفة *

«الصبرُ ·· صبران ، صبرٌ على ما تكره ، و صبرٌ عنْ ما تحب»
الإمام علي بن أبي طالب

عَادةً، في ظَلام الدّواخل، منْ ظلمها المُستَبد،
وما أضْمَرتهُ بواطنُ تلكَ الكهوف العَتيقة، تَمْشي
ويسّاقطَ ما باتَ يُؤجّجُ فيها · وحينَ الشّذا، دونَ خوفٍ
يخونُ ما يشْبهُ الوردَ عندَ السّطوع ويقصرُ دربُ
الوصولِ الوصولِ إلى مأربٍ··
حينَ لا بدّ منَ إثم روح على غرةٍ··
حينَ تبدو الشواطئ مهجورةً وممْتَدةً دونَ جدوى
ودونَ حياةٍ ، تمدّ أذرعَها للمياه و تحلمُ بالموج ، لكنَّ
هذي البحار التي أولَمَتْ للشواطئ خيراتها لا تفصّلُ
للشّطِ موجاً على قدر أحلامهِ، لا و لا ترتجي زبدَ الموج
حينَ يطيشُ يعودُ لها زبداً منْ جَديدْ·
إذا كاشَفَتك القواقعُ، وانفضّ ختم المحيط، وشفّ لكَ
السّهدُ عنْ ألق جانبَ الطور، قلتَ للبحْر: عمْتَ مساءً
سيّدي الشّيخ·
قالوا : ليس وقت المساء، و البحرُ هذا أجاجُ الملح ، لا
يفْقَهُ الدّمعُ معنى البكاء !!
ويسترسلونَ في جَدل، وأنت تذوبُ ،
وشرفةُ رؤياكَ ماطرةٌ، وللشّيخ أسرارهُ

* شاعر من البحرين.
● التمثال للفنان **عيسى صقر** / الكويت

لغة من رغاوى الشّموس، ومن جدل قائمٍ بينه والقمرْ.
ليس ذاك الذي كنتَ تعنيه ما كّونته المداركُ، أين التي
يمّمتْ شطرَ نجواكَ أوتارها، وارتضتْ أنْ يكونَ الصدى
شرحَ تلك الأغاني ؟ و ما الكلماتُ رهانُ العصافير ، إذا
زقزقتْ يطيرُ الصّباحُ على جنْحها شقْشَقاتْ.

لَكَمْ في لغة الطير التمائم والأحْجيات ، و كمْ للأوابدِ
متكأ في الجوار، فافتحْ نوافذَ صبرك ، مررْ على الأفق
عند الضُحى حُجّةَ المُسْتهام ،
أراك فتيا في الخضمّ تدير الكوارثَ واحدة تلو أخرى..
تُعيُد تأسيسَ ما خَرّبتهُ أيادي اللئامْ ..
تُعيدُ تجميعَ أوصال طير تفجّرَ فيه السؤال ،
وهيهاتَ يُسْعفُ هذا الزمانْ.
يُريدونَ إطفاءَ ما أشْعَلَ الله في كوكبٍ بالمَدارْ
و تَعْتيم هذا التألّق.. هذا السّطوع البهيّ.

❖❖❖

تلوذ، وأغْصانُ هـمّكَ مثقلاتٌ. فجعتَ مرارا،
وكنتَ إذا جاءت العاصفةْ
تحسّستَ أقدام الفصول تسْتوثقُ الأرضَ
امتداد الجذور وترمي صَرْصَرَ الريح ما تآكل بين يديكَ
وما ذخرته الظنونُ لعاصفة عابرةْ،
كيفَ تصرخ للناس في الحشد: إنّ الصّقور التي في
سما المهرجان لا روحَ فيها.. مجرّد ألعوبة من وَرقْ ؟
وأنتَ تضيعُ و صخْبَ المكان،
ولا أحدٌ سوى الريح يَدري،
ليسَ للريح بيتٌ ، ولكنّها كلّما اسْتنسخوا باشِقاً
واسْتفاقتْ جَوارحُ الطيْر والماءُ في الغَيْمِ
أحسّتْ مَساكنَها واتّساعَ المَدى يَحترق.
تَجيءُ على مهلٍ إليكَ السّمُومُ لتستل روحَ الذي ورّثتهُ
لك الصّافناتُ، فيا ليتَ هذا الذي دقّ في الصّدرِ
مِسْمارهُ أخْطأ القلبَ .. ليتَ الذي ساخِناً في العروق
مجَرّد ماءْ .

❖❖❖

بينَ ماء السّراب و ماء اليقينِ ،
وأنتَ كما نَسْمةٍ عذبةٍ دونَها ما تُريدْ
وكنتَ مررتَ بالشّجر الثاكلِ ، ثم التففتَ.. انْحنيتَ

تؤاسي: سلامٌ عليكَ في وحْشةِ القفْر.. سلامٌ
على ظلّ هذا البَهَاءِ النّبيلْ !
فانْهَالَ دمعُ الشّجرِ ..احتواكَ ، وبللَ يُتمَ الثّرى .
ليسَ للأشْجار دمعٌ ، ولكنّ ماءً وملحاً
تَسَاقطَ ينْهالُ منْ كلّ سامقةٍ في الخلاءِ ،
وما كانَ للسّحْب طيرٌ يَمُرّ كأنّ
المَلائك عنْد المَفازة تغسلُ ذاك الجَفاء ،
فأحْسَسْتَ أنّ النّشيجَ منْ كلّ صوب
يُقطّعُ قلبَكَ في خُلوة الرّوح
فقبّلتَ البَواسقَ واحْتَضَنتَ نِياط البُكاء
لكي يَسْتريحَ ويَسْكنَ بَينَ يديكْ.

❖❖❖

عادة، بينَ ماءِ السّرابِ وماء اليقينْ
منَ الخلف عند السّجودِ، ومحرابُ قلبك يعبقُ، والرّوحُ
في أوج سكرتها بالحياةْ
منَ الخلفِ عندَ السّجودِ، وفي الشّفق الغاربِ شيءٌ
يَفوحُ، ورائحةٌ في الجوار لغدر تهيّأ يَرْصُدُ سانحةً
إذ تلوح
وقبلَ انتباهك تأتيكَ منْ خِنْجَرٍ أزرقٍ طعنة منتقاة
تَخيّرها قاتلٌ يَعْرفُكْ
يُجيُد انْتقاءَ المَقاتل منكَ ، ويدري
إذا فاجأتْكَ الطّعُونُ
سَتَلتَفُ تكشفُ عنْهُ اللّثام
يُريدُ لطعْنتِهِ ميتَةً خَاطِفَةً
غَيْرَ أنّ المماتَ على وَمْضَة البَرقِ
رَهْنَ اشْتفَاف الحَلَكْ
فَلا تَمْتلكْهُ يدٌ كامنةْ
ولا يَمْلكُ الخِنْجَرُ ، مَهما طغى، مقْتَلَكْ.
تَحَسّسْ مَواضع جُرْحِكَ..
لا تَبْتَئِسْ..
حينَ تَكْشِفُ وَجْهَ الغَريمِ
وتلقاهُ ذاكَ الصّديقَ الذي كانَ للتّو قدْ قبّلكْ.

❖❖❖

تَحَسّسْ مواضعَ جُرحكَ، واسْألْ :
منَ الطّعْن كمْ مَرّة تَسْتَفيقْ،
لتَعرفَ هذا الصّديقَ وذاكَ الصّديقْ ؟



ثلاثيَّة القيامة

«إلى من قال: إن موتي شرطُ لاِنتصار قضيَّتي»

فايز خضّور *

العشاءُ الجديد

1

صَحْفَةٌ من دمٍ، ورغيفٌ من الأمنياتِ، ومِلعقَةٌ واحدَةْ.
مِقعَدٌ مَفْرَدٌ – لا شريكَ له – يَسْتبي خَصْرَ طاولةٍ، لا ستارَ لها، واحدَةْ.
شَبَحٌ من عبيقِ البنفسجِ، معتمِرٌ بالمهابةِ، يُومي بسبَّابةٍ واحدَةْ:
أَوْلِمِي للخليقةِ جمعاءَ – يا ريحُ – فيْ هَبَّةٍ واحدَةْ..
أَوْلِمِي للضيوفِ «الأعزاء» معجزةَ العصرِ:
إنّا سنُعلِنُ بين البرايا «يهوذا» نبيّاً لعرشِ الطوائفِ،
نُنهي به المهزلاتِ، ونحيا بهِ أمَّةً واحدةْ ..!!

* شاعر من سوريا.
● اللوحة للفنانة **وجدان علي** / الأردن

أنذِري الكائناتِ الشَّرودَةَ،
أنا أقمنا العَشاءَ الأخيرَ-
جديداً لكارثةٍ واحدَهْ
أيها الجائعونَ المحبُّونَ، هيا بنا،
نقتَسِمْ زادَنا المتواضعَ، جَهْرًا
لكي يَسمَعَ العابرونَ ضجيجَ الوليمةِ، لو مرَّةً واحدهْ...

2

كما سرعةِ البرقِ، أمَّ المنصَّة وفدٌ من القنصلياتِ، والجالياتِ
الصحابةِ والتابعينَ، البطارِكِ والراهباتِ، المآذن
والأبرشَّياتِ. تحتَ العمائمِ، والقُبُّعاتِ القلانِسِ
يُمسِكُ بعضٌ بأردانِ بعضٍ، وسُبْحةُ بعضٍ بِصُلبانِ بعضٍ،
وعُصعُصُ بعضٍ بِحيْزومِ بعضٍ...
تَنادَوْا يُلبُّونَ رَعْدَ القيامةِ، منبهرينَ ومستغربينَ،
غرابَةَ ذاكَ النداءِ المباغتِ.- ماذا سيُضْحي بأشياعهمْ
وشعائرهمْ.؟! وقتَ صاحَ بهمْ طارئٌ: «كلُّ مَنْ
جاءَ منكمْ يهوذا، أدخُلوا في فضاءِ السُّرادقِ.
إنا منحناكُمُ الإذْنَ في مَنْ يُتَوِّجُ حريَّةُ «الربِّ»
مِلْكٌ مُشاع لكمْ، توِّجوا واحداً، تَقبلونَ بهِ
عاصِماً. أو، إذا، شبَّ فيكمْ حريقُ الوَلاَءاتِ،
أو توَّهتكُمْ صحارى الخياراتِ، بينكُمُ نِسوةٌ: توِّجوا واحدَهْ..!!

3

أيُّ مأدُبةٍ تلكَ؟ أيَّةُ أزمنةٍ للكذوبينَ؟ أيُّ القياماتِ؟ يا مَنْ
رأى الحَشْدَ، كيف تخلَّعَ منكسِراً، عارياً، أجردَ
الجسم حتى من العرَق الآدميِّ. وآبَ الملبُّون منكفِئِينَ، على
سَتْرِ عوراتِهم. «كُلُّهُمْ عورَةٌ» لم يوحِّدْهُمُ النوعُ
والجنسُ. لا النُّطْقُ والشبَحُ البشريُّ، ولا الحِسُّ،
لا اللهُ والوعيُ، لا الأرضُ والغيمُ، لا شيءَ ..
غابَ رمادُ الظلالِ دُخاناً شتاتاً: سوى صَحْفَةٍ
من دمٍ، ورغيفٍ مِنَ الكلماتِ، وملعقةٍ واحدهْ ..!!

نشورُ الحصى

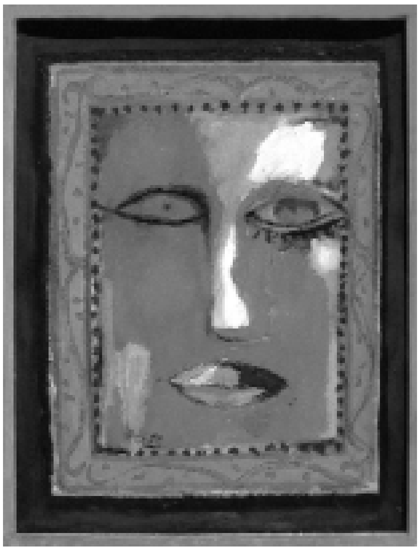
طفلَةٌ للصباحِ الجليليِّ، أَلْقتْ بقُفّازها في ضريحِ المساءْ.
نَفَّضتْ طَلْعَ حِنّائها. وَهْيَ تَصرخُ:
لا، للجنودِ اليهودِ، وربِّ الجنودِ.
ولا، ألفُ لا، للأعاريب خَلْفَ شريطِ الحدودْ ...!!
أبعِدوا مِخلَبَ الهرِّ عن جُرحها أيُّها المدَّعونَ نِضالَ المنافي.
إنها الآنَ في بعثها الوطنيِّ، ملثَّمَةٌ،
بالرياحِ المدمَّاةِ، تذرو زغاريدِ عُرسِ قيامتها،
للأجنَّةِ، والرُّضَّعِ النافرينَ مِنَ الحِضْنِ:
تُؤمِنُ أنَّ فلسطينَ للعَرَبِ العاربينَ،
وليستْ ملاذَ سماسِرَة الحربِ، مِنْ حاكمينَ،
ومستعرِبينَ مِنَ القادةِ اللاجئينْ ...!!
إنها الأرضُ تدعو مواليدَها الطيِّبينْ
كلَّما جَلْجَلَ الرعدُ حوضَ الغيومِ، انْتشتْ بعناقِ المطرْ ...!!
وانتشى شَجَرُ النارِ،
بالمشمشِ الأُرجوانيِّ
وافترَّ جوعُ المساكينِ، فألاً بِعيدِ الثمرْ
هاهيَ الآنَ تشتدُّ،
أعمقَ من حُرقةِ «الآخِ» ضَاق بها الصَّدْرُ.
تمتدُّ أبعدَ من معطفِ الصُّحُفِ العالميةِ
تنداحُ أنقى رنيناً من النابحينَ،
وراءَ خِصاء الإذاعاتِ،
تَخْلَعُ عن كتفيها إطارَ الصُّوَرْ ...!!
هاهيَ الآنَ تُعلِنُ موتَ «المواعيدِ»
لاتدَّعوها حصادَ محاريثِكُمْ، أو خشوعَ تسابيحكُم
طَلْحُها ليس من صُلبكمْ، واغتيالاتكمْ
ماؤها ليسَ من خمركُمْ، أو دموعِ خياناتكُمْ ...
ماؤها من حُشَاشاتِها ....
صوتُها مِن قرارِ مراراتها
بعدما يَئِستْ من خواءِ انتظارِ بياناتكُمْ
«إنكمْ غائبونَ-بلا أسَفٍ، عن رؤى العينِ والبالِ»
خَبُّوا سُعالَ عواطفكمْ في رَفاهِ توابيتكُمْ
إنها «يَقْظةُ الشعبِ» تجتازُ بئرَ الجحيمْ ...!!
أيهذا النُّشورُ العظيمْ

أعرفُ الآنَ كيفَ تَخَضَّبَ وجهُ القَمَرْ
ربَّما قد أصابَتْهُ من كفِّ طفلٍ حَجَرْ ...!!

الخلاص

يلتقي الخانعونَ على «جيفةِ الصُّلْحِ»،
يقتسمونَ هُلامَ الفضيحةِ،
يستترونَ بماءِ العَرَاءْ ...!!
يلتقونَ، وهُمْ طاعنونَ بفن الخصوماتِ، سبحانَ من وحَّدَ الحقدَ فيهم.
وجلَّتْ جلالَةُ «عرّابهمْ» فأضحكي، من نِضالاتِ
أهلِ المساعي وأتباعهمْ. يا طيورَ البشاراتِ، هَوْناً،
تَهادَيْ على شاهقاتِ العروشِ. لكِ الريحُ، نخوةَ
أجنحةٍ، ضَوَّأتْها القرابينُ. مُدِّي حصيرةَ عُشْبكِ،
للطالعينَ من الفجر برقاً، ومُرِّي وَبالاً بجبَّانةِ الأوصياءْ ...!!
حوِّمي فوقَ تيجانهمْ: واحداً، واحداً، رنِّقي، واجلِسي القَرْفَصَاءْ ...
فيضُكِ الآنَ مزَّقَ شرنَقَةَ الخوفِ
طقَّتْ ينابيعُكِ الهائجاتُ، الأسيراتُ
من كَبِد الأرضِ، لا مِنْ شفوف الهواءْ ...!!
هاهُوَ الرملُ، هذا الجليلُ، البهيُّ الجَمَالاتِ،
يَشمَتُ بالقابعينَ وراء تماثيلهمْ، أو خُوارِ تراتيلهمْ
هاهوَ الرملُ أنظفُ مِنْ عطرِ نسوانهمْ، أو صديدِ شرايينهمْ ...
أيُها الطفلُ دحرجْ حصاكَ الملَّونَ، في بِركَة المنتهى ...!!
انْتَهِكْ، وقتَها، مبتغاكَ المحاصَرَ،
حُيِّيتَ، يا مبدعَ الكشفِ،
والخطو، والكفِّ، والمشتهى ...
هاهوَ الكونُ يركَعُ، قُدَّامَ هيبةِ هذا الجنونِ المقدَّسِ، فَزَّاعَةً ساجَدهْ ...!!
لا تكُنْ راضِخاً للخياراتِ،
ليس أمامَ الحقيقةِ مُتَّسَعُ للتردُدِ،
ليس سوى صَحْفَةٍ من دمٍ،
ورغيفٍ من الشهداءِ، وملعقةٍ واحدهْ ...!!

تموز ١٩٨٨



بغدادُ .. يا وطنْ

محمود عبد الصمد زكريا *

كأن ألفَ ليلةٍ .. وليلة
تنسلُّ قلعةً .. فقلعةً
تغادر البدنْ.
وتسأل المسافرين مقعداً ..
وبهجةً ..
بلادنا التي
قد قسَّم الله البيانَ بينهن
والفتنْ.
علا نواحُها على مداخلِ المدنْ.
يا أيها الوطنْ.
يا أيها الذي أنتَ .. أنا
وبعضُنا لبعضِنا سكنْ.
يا فاتحاً عليَّ أبوابَ الرياحِ
والمحنْ.
يا مانعاً في الصيفِ لذةَ المياهِ
وممسكاً عليَّ في الرخاءِ
لحظةَ الشجنْ.
بغدادُ يا وطنْ.
يا طائراً محنطاً.
بغدادُ بهجةُ المسافرين
جنةُ الزمنْ.
لم أقض منها وطراً
تبخرت كومضةٍ
وانسكبت كدمعةٍ
وغُيبَّتْ .. كأنها كفنْ.
بغدادُ يا وطنْ.
بغدادُ يا وطنْ.
بغدادُ يا وطنْ.

---

* شاعر من سوريا.
● اللوحة للفنان **اسماعيل فتاح** / العراق



نومة دادائية

محمود عبدالغني *

نمت وبدأت أرسم
نم يا حبيبي الذي لا يلعب

نم
لتتخفف منك العزلة
ولتعليك الأعضاء والأوهام

نم
إن الغابة الباردة
غيَّبت كائناتها في الظلمة

والطرق غيرت هيئتها
فتشردت الخطوات
وتسكعت بعيداً عن الزوارق.
نم
لتترك مكانا للبياض
ويعبر النباتيون الذين سينبت لحم ريش
بعد اجتيازهم الأبواب والثقوب

نم
ولا تؤاخذ الأسماك

* شاعر من المغرب.
● اللوحة للفنان **ناصر اليوسف** / البحرين

إذا خرجت من نومك
وبدأت تكلم الناس
وتلمع

نم
لقد رجعوا بعدما أبادوا
أقواما
وغسلوا الأراضي

نم نم
لقد كنتُ متبوعاً بفم المسالك
وخائفا من النقطة التي تطوف حولك
ابتدأت من أجل الوجوه
التي قتلتها حقيقة إنها تراك
وفي اللحظة ذاتها كانت تتحسس أشباحاً
ترتجف
أسمع ضجيج الفؤوس وهي تقلد
لهفة الخطوة في تلك الجبال
من تكون حتى لا تسمع،
أصبع يضيء؟

نم
حتى لا تنبت أشجار في المكتبة
وتحط على كتفك عصافير تمتلكك إلى الأبد
أو تكلّلك برفرفة الخيال. ربما من أجل
العودة إلى اللهب، ربما من أجل الخشخشة
التي تُبعد السلاحف عن العنق.

نم
وسأعطيك خيطا من الألفة
هادئا مثل بداية الصداقة، لا أجمل منه
غير حيوانات الماضي.

نم
ودعني أنام
فثيابي تؤلمني
وقلبي يريد أن يرث كلَّ شيء.
نم
لنضع حَدًّا لوجودنا وسط السراويل
ونقفز نحو الدائرة الجنسية التي هي
نيراننا المحيطة بنا.

نم
حتى أكون فرحاً بصوتك
وبسيرك.
فمك يقنعني بضرورة
أن نلوذ بكل ما تشمله البداية،
وقلبك يشبه حفرة
تسقط فيها الإشاعات.

نم
لقد أمسكتهم
وأوصلتهم إلي طفولتهم،
وأكثر من مَرّة
وضعتهم في الظهيرة

نم
ولا تترك زجاج العارفين يجف
لا يُعقل أن تنسج كلاماً وألبسه،
أن أعتني بذعرك

نم
من الأفضل أن تنزل
نحو مياهك.

الشاعر

إذا ضاقت بك الأرض
ارم مفاتيحها
للشاعر
أم أنك تريد
أن تكمل الدورة،
وتعرف بقية القصة،
وترى عربة الورد الحزينة
التي لن يرضى عنها الله.
وراءها شاعر يُقلق القلوب،
يمشي ويلقي نظرة أخيرة
على اللغة
وعلى أشجار الصيف

ابق هنا
غرائزك ما زالت تموت،
وسعداء العالم
يقفزون إلي البئر
والرجل الحبيس
الذي ينتظر فجر الأشياء
تكنسه الشمس
إلى الجيوب.

الشاعر يلعب في خيال الموتى
يطير بعيداً
ويحط قريبا
عقله في مكان آخر،
في مكان غريب،
والأفكار
تنمو وتتعفن

حوله صوت الغابة الزاحفة،
بعد فناء كل الأصوات
يده تمتد إلي الحدائق
وتمتلئ بها
أكثر منه
أكثر من كلماته،
ومن الطيارات الورقية
المنفلتة من الخيوط.

بدر زمانه[١]

والجوازات الممكنة في رواية متعددة الوجوه

محي الدين صبحي *

الزاوية النقدية التي سنرصد من خلالها هذه الرواية هي زاوية الجواز في أحداث الرواية مع البطل. أي أن مهمة النقد في هذا البحث تمحيص أحداث الرواية من زاوية محددة جدًا، هي: أي حدث يجوز أن يكون وقع للبطل وأي حدث يجوز ألا يكون واقعًا للبطل بل توهمه إلى حد أنه استضمره وعانى آثاره النفسية والفكرية حتى كأن الحدث حصل له ووقع معه.

وأود أن يكون واضحًا منذ البداية تحديد مصطلح الجواز بالحدوث أو عدمه، تفريقًا له عن مصطلح الإمكان الأرسطي الذي يفيد عدم استحالة الفعل على التنفيذ، ومصطلح الاحتمال الأرسطي أيضًا الذي يفيد عدم امتناع الحادث عن الوقوع بالنسبة إلى سياق الحوادث الجارية وشخصية البطل الذي «يمكن» له أن يقدم على فعل ويمتنع عليه القيام بفعل آخر لا ينسجم مع شخصيته وطباعه وأهدافه من الفعل. فمن الممكن أن يفترس أسد غزالاً، والعكس ممتنع. أما الاحتمال فهو ملاءمة الفعل لشخصية البطل ومجرى تاريخه. فمن المحتمل في شخصية أوديب وتاريخه أن يصر على إجراء تحقيق حول قاتل لايوس، ومن غير الممكن له أن يمتنع لأن ذلك يخالف طباعه وتاريخه الذي يدل على الإقدام.

أما الجواز فمفهوم غير أرسطي يتخذ النسبية الفنية مقياسًا له ليجيب عن السؤال: هل صحيح أن هذه الحادثة وقعت للبطل؟ ومقياس الإثبات والنفي في الجواب ليس إمكان وقوع الحادثة، وليس إجابة بنعم أو لا. المقياس هو محافظة البطل على إشكاليته حين ننفي عنه الفعل ونضعه في عالم الوهم. فلو قلنا إن أوديب «يجوز» أن يكون قد توهم زواجه من جوكاست، لنسفنا إشكالية الشخصية إلى حد أن أوديب لا يعود أوديب!

وهكذا فإن «الجواز» يضع وقوع الفعل في موضع الشك. ونحن بحاجة إلى مفهوم الجواز في الرواية النفسية لنفصل بين الشك واليقين في وقائع الرواية، فنعرض كل حادثة على محك الاحتمال، حتى إذا توصلنا إلى ترجيح أحد الاحتمالين -الوقوع أو عدمه- تبلورت لدينا، لا شخصية البطل فقط، بل رؤيا المؤلف للإنسان والمجتمع والوقائع، وطريقته في إنجاز هذه الرؤيا إنجازًا فنيًا. وبما أن التأويل سبيلنا الوحيد إلى الترجيح فإن التأويلات المتضاربة لا تعني تناقضًا بالضرورة، بل أدوات إجرائية للوصول إلى حكم نقدي معلل.

---

* ناقد من سوريا.

للناقد محي الدين صبحي فضل كبير في رفد الثقافة العربية في العقود السابقة. وبقدر ما أحزننا وآلمنا نبأ رحيله مؤخراً عن عالمنا فإنه ليسعدنا أن نقدم للقارئ العربي بعضاً من إنتاجه القيّم الذي خصّ به مجلة «ثقافات».

1

أحمد أصغر اخوته. .من الحاج مهدي، يكبره عبدالله ومحمد. هو البطل والرواية، ويتحلى بنوعين من الجبن: فطري ومكتسب. الجبن الفطري يتجلى بانحلال إرادته إلى درجة أنه يفقد السيطرة على جسده بحيث يتبول ويتغوط ويتشنج كلما خاف، مثلما يتجلى بانهيار وعيه لا من خلال انعدام القدرة على المحاكمة السديدة لما يجري له ومن حوله فقط، بل إن انهيار الوعي يؤدي إلى انعكاس الأحداث الخارجية في نفسه على صورة كوابيس تظهر الحادث أو الهاجس مكبرًا مئات المرات مما يزيد في ضغطهما على وعيه وإرادته ويؤدي في النهاية إلى مزيد من انحلال الوعي والإدارة.

أما الجبن المكتسب فيأتيه من استبداد أبيه، الحاج مهدي، وسلطته الطاغية، واندفاعاته الهوجاء الوحشية التي لا تعرف رحمة ولا شفقة ولا محاكمة أو ترويًا. فالعقاب القاسي الصارم إلى حد جنوني ينزل بأبنائه لأقل هفوة: فالخطأ هو الخطيئة والحساب هو العقاب لا يتغير ولا يتخفف. وبما أن أحمد أصغر اخوته فقد كان لديه مجال لأن يشاهد ما يحل بأخوته من العقاب فيرتاع ويراوغ ليتجنب نفس المصير. لكن أحمد يعاني -رغم ذلك- نفس المصير عن طريق التوهم، فيتلقى الآلام ذاتها والضربات ذاتها بالوهم المحض وعن طريق التخيل. ولكي نرى آلية هذا التقمص الوجداني empathy ، يكفي أن نسرد الحادثة التالية:

ذات يوم، وبعد انتهاء الغداء، أخرج الحاج مهدي حبلاً غليظًا وناوله لأبنه محمد «طالبًا منه بلطف وشبه همس أن يضعه في سطل ماء». كان اليوم التالي يوم عطلة مدرسية أمضى الاخوة الثلاثة شطره يلعبون في المنزل بينما الأم عند أختها: «دخل الحاج مهدي في وقت غير مألوف، فاجأنا، جمدت حركتنا، دخل إحدى الغرف، وما لبث أن نادى إليه محمدًا طالبا منه يحضر حبل الأمس». أغلق باب الغرفة عليهما بقوة من الداخل، سمعنا حديثًا، لم نتبين منه إلا صوت استرحام، ثم أخيرًا صراخًا متعاليًا وانهيال سوط. دهر طويل قبل أن يتميز السوط وحده عن الصراخ الذي اختنق. كنت وعبدالله في الغرفة الأخرى، نرتجف، لا ندري أي مجهول ينتظرنا، ولا أي مجهول يحدث في الغرفة المغلقة... فتح الحاج مهدي أخيرًا باب الغرفة، تنحنح مرارًا، وخرج دون أن يمسنا بسوء. ظللنا جامدين فترة طويلة بعد خروجه، ثم تحرك عبدالله نحو الباب الفاصل يغلقه، ودلف إلى الغرفة الأخرى. تبعته. رأينا محمدًا جرد من ثيابه إلا السروال، وجلده متورم بخطوط متقاطعة من أثر انهيال الحبل المفتول.

لقد ضرب الحاج مهدي ابنه محمدًا بعد أن عثر على بقايا التبغ في جيوبه وآثار الصفرة على أنامله. لكن هذا لم يكن ذنب محمد الأوحد. فذنبه الكبير أنه رسب في الشهادة الابتدائية وظل في سنته الثانية متأخرًا في دروسه ولم تفلح التباخير والتمائم التي تعقدها أمه زهروية في دفعه إلى طريق الفلاح. فيخطر لأحمد أن أباه سيدفن ابنه حيًا: «في يوم أكيد. سيدفنه حيًا».

«المسألة لا مجاز فيها. حق صارخ أن يدفن الحاج مهدي ابنه حيًا.... وتتم العملية على النحو التالي بالضبط: عندما يستغرق الابن في النوم... ليترك نائمًا هانئًا، وليأت الحاج مهدي بالآجر والأحجار والأسمنت... وهكذا يأخذ الآجر والحجر واحدة واحدة بهدوء، ويغلق فراغ الباب، ويملسه على النائم أو النائمين» (ص١٨).

هكذا نرى كيف يتحول عذاب اخوة أحمد إلى عذاب شخصي ينقلب إلى كابوس يغشاه في الليل والنهار. فهاجس سد الباب جعله يقول: «كل ليلة قبل أن أنام، كنت أرنو إلى ستارة الباب وحركتها... وعندما أفيق، كان أول شيء أبادر إلى التأكد منه هو زر النور وفضاء الباب» (ص١٩).

فإذا وضعنا في اعتبارنا أن التهديد والعقاب الشديد والهواجس والكوابيس تتكرر في كل مناسبة وبلا مناسبة على الطعام، خلال اللعب، أثناء الحديث، في البيت والمدرسة والشارع، في الليل والنهار. إذا

وضعنا ذلك في اعتبارنا، وأضفنا إليه أن أحمد عانى كل ذلك ولما يتجاوز السادسة من عمره، عرفنا كيف تشكل وعيه ولا وعيه بمزيج فريد من الخوف والجبن. فكان لزامًا عليه أن ينشأ خوافًا مخادعًا: يغتنم كل غفلة من الحاج مهدي ليرتكب جرائمه الطفولية ثم يتستر بقناع البراءة والطاعة العمياء والصلاة منذ أن كان دون السابعة. فقد كان يستطيع «أن يجر والده الحاج مهدي إلى أن يتلصص، ليتمتع بمشهد الصغير الطيع وهو يمارس الفريضة في الأركان المنزوية كأنه يتخفى! يتخفى ليكون أشد ظهورًا من أي ظهور، وكأن الحادث عفوي! والصواعق تنفجر على محمد وعبدالله بالجلد والشتم وقرص الآذان..»(ص٢٢٧).

❖❖❖

كان لأحمد ابنة جيران تكبره بعامين، اسمها فطومة. بدآ يلعبان معًا منذ أن تعلما المشي. ثم دخلا الكتّاب معًا. وبعد ذلك ذهب أحمد إلى المدرسة وتخلفت فطومة في البيت لتساعد أمها: لكن اللعب استمر، بل تطور إلى لعبة العريس والعروس، ثم بدأ أحمد ينقل إليها ما تعلمه في المدرسة وكانت قد غدت في الثانية عشرة وبدأت تستجيب «كل شيء من طرف له استجابة مباشرة عند الطرف الآخر... له قيمة كونية. كنا وحدنا المصيبين في هذا العالم الجاهل الذي يستحق الانتقاد والسخرية والضحك. فعلاً بدأنا نضحك، نضحك كثيرًا ولأقل سبب.. تدرجنا بالفعل إلى لعبة الضحك، ووصلنا إلى الاستحياء والخجل.. كنت أنصرف إلى السطح، أتعمد أن أرسم على ورق المربعات قلوبًا تخترقها سهام.. تقبل كراسة الرسم هدية ثمينة مني، تخفيها تحت حزامها وتنزل بها من السطح. أبقى وحدي مخدرًا في عالم أطياف وألوان ومشاعر..

«يهزني صوت الحاج مهدي قويًا: أنت تضيع وقتك. تترك الدرس وتلعب. أقفز مفزعًا، أحتمي بالجدران، مقلصًا نحو الأرض من هيكلي المتواضع. تستمر لعبه الرسم والدرس والخجل، يتخللها صوت أمي هامسًا إلي: «بركة من الطلوع للسطح. البنت كبرت: هي امرأة وأنت رجل»

«..رجل..امرأة..لهجة غريبة، لغة عارية جدًا، لغة لا تحتمل رسمًا ولا ضحكًا..لا أحمد ولا فطومة..لغة لا تفهم ولا هي قابلة للفهم.

«لا يطول الأمر، أبي يشرح هذه اللغة بوضوح بعد فترة وجيزة من ذلك. يتزوجها! نعم، فطومة يتزوجها الحاج مهدي!»(ص٢٣-٢٤)

سنتجاوز المشاهد المؤثرة لمقاومة زهروية لهذا الزواج، ورد الحاج مهدي بركلها وصفعها وضربها أمام أبنائها الثلاثة. فالمأتم يمتد إلى كل الأقارب، والأدهى أن فطومة أقامت في غرفة علوية في الدار ذاتها، فكان الحاج مهدي يدخل صامتًا ليرى زهروية عابسة بكامل زينتها «فلا يستجيب غالبًا إلا بأن يضع إحدى القفتين لنا، ويصعد بالأخرى إلى الدار الثانية مرددًا: إن كيدهن عظيم» (ص٢٧).

على أن الحاج مهدي يضيق ذرعًا بهذا الجوار فيكتري شقة فوق حانوته ويرحل تاركًا الحرية لأبنائه بعد أن أخرج ابنه محمدًا الأكبر من المدرسة ووضعه عند نجار. ما لبث أحمد أن نال الشهادة الابتدائية، فذهب مع بعض أصدقائه إلى ماخور حيث دخل مع إحداهن إلى غرفتها: «جرتني وارتمت أمامي على السرير. غشيتني الرعشة. تداخلت الأشياء.. بدأت ضجة تعلو في الخارج.. فتح الباب على مصراعيه يملؤه كتفان ضخمان مزرران ووجه مجهم منذر..» إنها الشرطة تداهمهم وتعتقلهم وتضربهم ثم تطردهم. المهم هو الكابوس الذي أعقب الحادثة: فقد رأى نفسه يجري فيما يطارده حذاء يستطيل ويستطيل.. «أشعر بسن رأسه المدبب يقترب من عمودي الفقري.. يخرقني من الظهر إلى البطن، ويرفعني مبقورًا إلى السماء» (ص٣٢) وسبب هذا الكابوس ما توعد به رجال الشرطة أحمد ورفاقه من عذاب شديد: «سيرمى بنا للمجرمين المحرومين من النساء.. يقعدوننا على أعناق زجاجات فارغة مطلية بالصابون، ونشرب البول، تغطس فيه رؤوسنا إلى الاختناق» (ص٣١). وأخيرًا تتثبت إلى الأبد، مع قرع

الباب والضجة والازدحام، صورة السلطة العسكرية. «يدا شرطي تشدان يدي أخيرًا إلى الوراء.. يتقدم الخطو الثقيل نحوي متأنيًا..صفرة في زرقة سماء عالية زرقاء تلمع بالنجوم الذهبية تملأ عيني. والخطو الثقيل المتوعد يملأ السمع. فوهة فاغرة..قعر مظلم وشبح..عاصفة قاسية هوجاء يشتعل لها خدي: صفعة في لمح البرق..السماء الزرقاء تلمع نجومها ببريق خاطف وتعيد..نزّ بولي وأحسست به خيطًا ساخنًا ينساب إلى أسفل القدمين.»(ص٣٢)

هذه الصورة ستعاود أحمد كلما خلا بامرأة فتصيبه بالعنه والذعر، أو كلما جابه السلطة وجهًا لوجه، مما سوف يحدد مصيره.

بعد سنتين يدخل الحاج مهدي على أولاده فيأمر ابنه أحمد بأخذ ملابسه ويذهب به إلى داره الأخرى حيث يلتقي مجددًا بفطومة، امرأة أبيه:

«لا أصدق. مذهولاً وقفت. مأخوذًا. لا يمكن أن تكون قد انقلبت إلى هذه الحال! أية روعة. أي جلال! طول وتفتح وامتلاء لا نظير له.» (ص٤٠)

هذا هو رد الفعل الأول لدى أحمد ابن السادسة عشرة. ولكن، هل يمكن لمشاعره القديمة أن تزول؟

«بدأت أتحسس مشاعري القديمة خفية..لم أعثر عليها ولكني لم أعثر على فراغ. لعل الجرح القديم بقدر ما كان قديمًا عميقًا وسريعًا بقدر ما التأم، خفيت معالمه.. وإذا كنت الآن مرتاحًا من مشاعري القديمة فربما يرجع ذلك إلى أنني أمام امرأة أخرى. فطومتي لم يتزوجها الحاج مهدي أبدًا. هذه أروع، ليكن. هذه فتنة أشد، ليكن. لكنها ليست فطومتي»(ص٤٢).

ونفهم من كلام الحاج مهدي في هذا اللقاء الأول أنه جاء بأحمد ليؤنس فطومة. فطومة تعلن أنها وحمى وحامل. الحاج مهدي يطمئن، وأحمد يظل مواظبًا على مدرسته، لكنه متشوق إلى معرفة التطورات: «لم يظهر عليها شيء. أصبحت أتابعها دون أن تدري، أتحسسها بالعين رغمًا عني لأفاجئ بطنها منتفخًا دون جدوى» (ص٤٣).

ولكن يبدو أن فطومة بدورها كانت تترصد أحمد أيضا. فقد عاد ذات يوم عصرًا من المدرسة فوجد فطومة قد أعدت الشاي، وكانت تتوحم على الزيتون المفلفل. أكلت واحدة وأطعمت واحدة لأحمد. وبعد ملامسة سريعة «بأذرع أربع التقينا.. هكذا.. بالشفاه.. غبنا لحظات، برهةً عصورًا. ثم توقف الكون كله. أتيقظ فجأة وأنتبه شاهدًا صارخًا: طرق وصراخ، طرق يعصف بالجدران والأبواب، عويل، رعد، بركان. أفقت وأنا أفتح الباب مندفعًا إلى الخارج.. هل رآني أحد؟ المقصود، هل كان طرق على الباب؟ الحاج مهدي مثلاً كان الطارق؟ ومن يكون غيره؟ ليس هناك غيره. خرجت مندفعًا تملؤني المطارق والضجيج.. أيكون الآن قد قتلها وقطعها إربًا إربًا؟ الناس الآن مزدحمون على الباب..»(ص ٤٥)

ويستمر الكابوس خلال فرار أحمد يقلب وجوه العذاب الممكنة: فلئن توهم في البداية أن الحاج مهدي قد رآه فإنه يتوهم الآن «فطومة واقفة بجلالها تشرح بعبارات واضحة للحاج مهدي وقاحة فلذة كبده أحمد معها، عليها. تروي قصة يوسف وزليخة فريدة في بابها».

يتلو ذلك صورة الحاج مهدي متأبطًا سكينة عيد الأضحى: «فجأة ينزل بحد السكين على نحر أحمد..» وتمضي الصورة تعرض كيف يحز الحاج مهدي رأس أحمد بتؤدة ودقة. وفي صورة أخرى يطلب الحاج مهدي من أحمد أن يقتل فطومة ويناوله سكين العيد. تفاصيل يقشعر لها البدن، فإذا أنجز أحمد مهمته أجهز عليه الحاج مهدي وأنتحر.

بعد أن هام أحمد على وجهه غارقًا في هواجسه يضطر إلى العودة. ينظر حول البيت: «لا تجمع في الخارج. الضجة داخل رأسي والمأساة داخل الدار. الحاج مهدي لا يتوعدني ولا ينتظرني بسكينة العيد ولم يقتل فطومة، بل قتل نفسه» (ص٤٦)

يتسلل أحمد إلى الدار فيرى فطومة. كان رد فعله: «كيف..بماذا قتلت الحاج مهدي وكان المنتظر أن يقتلها هو؟». أما فطومة فتبادر أحمد: «أسمع. كن

عاقلا. أسمع أيها الأحمق. ستخرب علينا الدنيا إذا لم تتعقل.. أمسك كتابك واشتغل كعادتك. لا تخرب الدار علي وعليك وعلى والدك؟ أتسمع؟ أسمع». لكن أحمد ما يكاد يذهب عنه الروع حتى يحس بمجيء والده. كانت فطومة تحدث الوالد بصوت خافت يعيد إلى أحمد وساوسه:

«كيف لم أعرف أنها كانت تحت رحمتي عندما كنت خارج الدار. كان بإمكاني أن أتوجه إليه في الحانوت وأخبره فيكون لي السبق..القياد بيدها هي الآن، تخبره بما تشاء بالصورة التي تشاء، وتكون سباقة وشريفة ويوسفة قديسة»(ص٤٨)

كان الحاج مهدي خالي الذهن من وساوس ابنه، وكان السماط ممدودًا فدعا ابنه وزوجته إلى الطعام، إلا أن فطومة تستطيع الامتناع عن الطعام متعللة بالوحم، أما أحمد فقد جلس يرتعد من أبيه، ووضع الطعام في فمه فلم يستطع بلعه، شهق وهو يغص، قدم أبوه إليه الماء فشرق به أحمد وقاء ما في جوفه، ثم غاب عن الوعي. خلال غيبوبة أحمد يعتريه كابوس يشهد فيه نفسه غارقًا في نهر «من حميم البراكين» فيما يكون والداه في حديقة غناء، ينظران إليه ولا ينقذانه. يختنق أحمد ويعلو نشيجه، لكنه يسمع فطومة تشرح للحاج مهدي أن «الصبي اشتاق إلى أمه». ولا يهدأ نحيب أحمد إلا حين يسمع أباه قائلاً له: «قم. أجمع حوائجك»، ثم يعيده إلى أمه.

2

نتوقف عند هذا الحد من استعراض الرواية لنشير إلى أن نصها ليس مؤلفًا من الأحداث والكوابيس فقط، وإنما تتداخل معهما على نحو غريب حكاية شعبية عن أرض في ديار العجم تسمى «كغاشي» «ومعناها بالعربي التربة المالحة أو بلاد الملح أو ما شابة ذلك، وكان على رأسها إذ ذاك عظيم يقال له شهراموش، عرف بالقوة والبأس والشدة في الحرب والنزال» (ص ٣٣). كان هذا البلد منذ عشر سنوات في حالة حرب مع بلاد التراجان الطامعين في السيطرة على موارد الملح في كغاشي. يفتتح المشهد وجيش كغاشي على وشك الفرار لولا أن شهراموش يقذف بنفسه بين جيوش الأعداء فيمزقهم إربًا إربًا ويتبعه جيشه في هجوم انتحاري يحقق له التوازن. وفي اليوم التالي تجري مبارزة مهولة بين شهراموش وعظيم التراجان، انتهت بانتصار شهراموش عندما يتمكن من خصمه بضربة قاضية يشطره فيها نصفين. حين يحل الليل يحدث زلزال يبصر بعده الجنود زعيمهم شهراموش «على صهوة جواده، فوق قمة جبل لم يكن لهم به عهد من قبل في مكانهم، تفصله عنهم هوة سحيقة». ويقال لهم بأن زعيمهم أمضى ليله يحارب الأبالسة الذين جاءوا ليأخذوا بثأر التراجان.

ما معنى هذا المشهد، أولاً، وثانيًا: ما علاقة الحكاية ببنية الرواية؟ لعل مكان الحكاية يوضح معناها: فهذا المشهد الأول يتقاطع مع السرد الروائي إثر حادثة الماخور. فبعد أن أطلقت الشرطة سراح أحمد ركبه الكابوس الذي رأى فيه شبحًا يلاحقه «وسيفًا يخرقني من الظهر إلى البطن، ويرفعني مبقورًا إلى السماء»(ص٣٢). مباشرة بعد الكابوس ترد الحكاية الشعبية بادئة بمشهد المبارزة: في الحالتين نجد بطشًا من منتصر بمهزوم. وعلى ضوء الانشطار العقلي الذي يعانيه أحمد بين وعيه للحوادث والكوابيس التي تتردد في لا وعيه، نرجح أن يكون مشهد الانشطار في المبارزة رمزًا على قدرة السلطة (الأبوية والحكومية) على شطر شخصية الابن إلى نصفين، أحدهما خائف والآخر متهور. أما مشهد الزلزال وانعزال شهراموش عن جنوده فيرمز إلى تفرد السلطة وانفصالها عن أتباعها في الأسرة أو في المجتمع.

المرة الثانية التي ترد فيها الحكاية تأتي قبل أن يغادر أحمد بيت أبيه ويعود إلى بيت أمه. إذ يظهر الراوي من جديد ويقدم لنا بنية الدولة في كغاشي حيث تقوم على أساسين: سلطة القصر الغاشمة التي يمثلها شهراموش وبطانته، ومواطنون أبرياء يتم خطفهم بتهم ملفقة ليحكم عليهم أن يقضوا بقية

حياتهم في مناجم الملح حيث الجوع والعمل الشاق والمرض والموت. بل إن الطغيان امتد إلى الوحوش المفترسة التي تم ترويضها حتى صارت تتقدم وتركع أمام سرير شهراموش. وإذن فقد تم ترويض الوحوش في بلاد الملح، مثلما روض الحاج مهدي أبناءه وكما روضت الحكومة مواطنيها.

الطريف أن الحكاية تنقطع لنطلع على كابوس رأى فيه أحمد أباه وأمه في حديقة دانية القطوف. يجري أمامها جدول ماء لجيني يجرف في تياره أحمد ويتحول ماؤه كتلة حامية سائلة من حميم البراكين يكتم أنفاس أحمد بروائحه الكريهة: «يمر أمام العريش الظليل بمجلس زهروية والحاج مهدي، لا يتأثران بشيء من ذلك. منعمان يأكلان ويشربان من قطوفهما، يتحدثان ويضحكان من بهجتهما.. هنيئًا مريئًا، أناديهما وأنا على مقربة شبرين منهما، يسوقني تيار الحميم المتأني فلا يسمعان، لا يريان ولا يسمعان، كأنهما حاجز سميك شفاف ومعتم يحجبهما، ويحجبني عنهما. أستغيث وأناديهما دون جدوى، يبتعد بي التيار البطيء..أختنق في أعماقه دون أن أموت أو أحيا»(ص٥٥)

وبعد هذا الكابوس يعلو نحيب أحمد ونشيجه فيما هو يتقلب في فراشه بين النوم واليقظة، فيدخل عليه الحاج مهدي تتبعه فطومة شارحة له أن أحمد اشتاق إلى أمه وإخوته فيذهب به إلى بيت أمه.

ولكن صورة الأبوين في حديقة تجري من تحتها الأنهار وبينهما وبين ابنهما الضال حاجز، هي صورة ذات أساس قرآني. لكنني سوف أختار من بين صور الجنة والنار المتقابلة، الصورة التي وردت في سورة الأعراف، لأن فيها ذكرًا للحاجز وذكرًا للنسيان أو التجاهل الذي يبديه أصحاب النار:

﴿ونادى أصحابُ الجنة أصحابَ النار أن قد وجدنا ما وعدنا ربنا حقًا فهل وجدتم ما وعد ربكم حقًا قالوا نعم. فأذّن مؤذن بينهم أنْ لعنةُ الله على الظالمين، الذين يصدون عن سبيل الله ويبغونها عوجًا وهم بالآخرة كافرون. وبينهما حجاب، وعلى الأعراف رجال يعرفون كلاً بسيماهم (..) ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء أو مما رزقكم الله قالوا إن الله حرمهما على الكافرين، الذين اتخذوا دينهم لهوًا ولعبًا وغرتهم الحياة الدنيا: فاليوم ننساهم كما نسُوا لقاء يومهم هذا وما كانوا بآياتنا يجحدون﴾ (الأعراف: ٤٤-٥١)

وإذن فقد كان كابوس أحمد مستوحى من خوفه من عذاب النار: فالحاج مهدي وزهروية سيدخلان الجنة، وسوف يغرق أحمد في حميم النار «أناديهما وأنا على مقربة شبرين منهما، يسوقني تيار الحميم المتأني، فلا يسمعان، لا يريان ولا يسمعان، كأنما حاجز سميك شفاف ومعتم يحجبهما، ويحجبني عنهما. أستغيث وأناديهما دون جدوى..»

هذا الكابوس يدل على أن كغاشي هي أرض الملح، هي أرض اليباب واللاجدوى، أرض الجهد الضائع والقمع والعذاب في السجون والعمل بالسخرة في الممالح حتى الممات، مع الأمراض والشقاء والآلام دون أية فرص في الخلاص أو الإفلات من العذاب. فهذه الأرض تتماهى مع جهنم من جهة، ومن جهة أخرى فإن نظامها الاجتماعي يتماهى مع النظام البطرياركي للمجتمع العربي - الإسلامي، كما أن سلطات شهراموش هي سلطات الحاج مهدي ذاتها. والحاج مهدي يتماهى مع شهراموش عن طريق تماهيه مع النظام وتنفذه.

ففي ذات يوم يسرق أحمد مسدسًا وقع من شرطي وسط مظاهرة طلابية، ثم يخاف فيسلمه لأبيه زاعمًا أنه وجد المسدس في الأرض. فيعيد الحاج مهدي المسدس إلى الشرطة زاعمًا للضابط أنه وجده في حذائه حين خرج من المسجد بعد أن لجأ إليه الطلاب.

«يشكر الضابط الرجل على أريحيته وتعاونه .. يطلب منه أن يفتح عينيه ويأتيه بأخبار التلاميذ ..

«.. بالفعل، يفتح الحاج مهدي عينيه جيدًا، ويفلح إلى حد ما.. ويغيب كثير من التلاميذ للاستنطاق أمام الشرطة»(٢٢٨-٢٣٠).

الحاج مهدي يتماهى مع النظام ويجسده. ليس

هذا فقط، بل أن أخاه «العم بوشعيب» شرطي كان يوجه ركلاته وصفعاته إلى أحمد كلما التقى به في الشارع (ص٢٠و٢٢٨)

وأخيرًا فإن أحمد منذ وعى كان يماهي أباه مع كل صور الخوارق والجبروت والبطش. فقد كان أحمد ضئيل الحجم بالغ الضآلة، لكونه ولد في الشهر السابع وورث فوق ذلك ضآلة حجم أمه زهروية. فكانت كل ضخامة الحجم تروعه، خاصة إذا أضيف إليها سلطة مطلقة وبطش لا يرحم، كما هي الحال مع الحاج مهدي.

يروي أحمد انطباعاته عن أبيه حين كان في الرابعة أو الخامسة من عمره: «..إذ بقدر ما كنت أميل إلى الالتصاق بالأرض متداخلاً بعض في بعض طولاً وعرضًا كأني أخشى شح المكان، كان الحاج مهدي، ما شاء الله، قامة وسمكًا وصوتًا. كنت أصغر إخوتي، كلنا ضعاف، لكنني كنت نموذجيًا في ذلك. وعندما كنت أسمع حكايات العفاريت، كنت أتصورها على عظمة الحاج مهدي، مضخمة أكثر بعض الشيء مع مميزات النار المتطايرة من المنخرين والعينين، والقدرة على كلمة كن فيكون، وما شابه ذلك.»(ص١٢)

يضاف إلى ذلك أن في مخيلة أحمد قدرة على محو الفوارق وتلبيس الأشكال بعضها ببعض. يقول في أحد الكوابيس: «فجأة تلتفت صوبي زهروية بوجه فطومة، تنظر إلي مقطبة معبسة عن هذا التجسس، تشير إلى الحاج مهدي، يقطب وتتقد عيناه شررًا، يظهر قرناه الملتويان المدببان، ويحبو نحوي منذرًا تتبعه فطومة وزهروية التي انضمت إليها مؤخرًا بقرنين ملونين»(ص٢٥)

بناء على ذلك، يكون شهراموش نسخة متمثلة عن أحد تماهيات السلطة مع الحاج مهدي. وتكون الحكاية الشعبية –التي ربما سمعها أحمد في صغره وعلقت بذهنه– تعبيرًا عن اللاوعي الجمعي الهاجع في ذهن أحمد مثلما أن الكوابيس تعبير عن اللاوعي الفردي. أي كما أن الكوابيس تشرح وتعمق الحوادث الفردية التي يعيشها أحمد فتعكسها مضخمة بالمعاناة، فكذلك تعطي الحكاية الشعبية لتلك الحوادث أبعادها السياسية بالمعنى الواسع لكلمة سياسة، والذي يفيد تدبير أمور المجتمع في جوانبها الاقتصادية والأمنية والثقافية والتربوية والتنظيمية ..الخ. ففي عمق الوعي الاجتماعي ثمة أسطورة تحدد أصل الأشياء ولحمة المجتمع وتحمل الحلم الإنساني الكبير بحياة أفضل يسودها العدل والمساواة والمحبة بدل الطغيان والاستغلال والبطش.

وهكذا نجد أنفسنا من الناحية البنائية أمام رواية تتألف من ثلاثة طوابق ينبثق أحدها عن الآخر انبثاقًا عضويًا مثلما الغصن عن جذع الشجرة، ويكمل أحدهما الآخر فيضيئه ويفسره ويغنيه بحيث يكون كل فرع قائمًا بذاته وفي نفس الوقت معتمدًا على الفرعين الآخرين. وهذه هي أقصى الغاية في أي بناء عضوي.

بناء على ذلك، نكون أمام ثلاثة مستويات للسرد تتكلم بثلاثة أصوات: مستوى السرد الذاتي الذي يقدمه أحمد بصوته على أنه سيرته الخارجية، ومستوى السرد اللاواعي الذي يحول الحوادث الفردية المؤثرة إلى حوادث أساسية متكررة (motifs) ويعيدها مضخمة عبر الكوابيس بصوت اللاوعي الفردي، ومستوى الحكاية الشعبية التي تحيل الشخصيات والمواقف إلى نماذج بدئية يقدمها صوت اللاوعي الجمعي.

3

تقوم الرواية بأشخاصها وحوادثها على نماذج بدئية معروفة في الحياة العربية المسلمة، بل وفي الحياة البشرية عامة. فالأب وشهراموش والعم بوشعيب البوليسي وبقية رموز السلطة من ضباط وشرطة يشكلون نموذجًا بدئيًا واحدًا للسلطة البطرياركية المطلقة. والأم زهروية هي الأم المضحية بذاتها في سبيل الجميع: الأولاد الثلاثة والزوج مهما فعل. أما فطومة فهي الزوجة الغاوية التي تغرم بشاب أصغر منها ومن زوجها: هذا النموذج يطالعنا في الأدب في حوالي منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد في قصة

الأخوين الفرعونية، حيث تحاول زوجة الأخ الأكبر إغراء أخيه الأصغر ثم تشي به وتتهمه لأنه رفض الانصياع لرغبتها. وفي حوالي منتصف الألف الثانية تظهر قصة زليخا ويوسف. فهذا النموذج البدئي يحتاج إلى حياة مدنيه وأسرية مستقرة وبطرياركية حيث يتعايش أفراد الأسرة الأبوية الكبيرة كلهم تحت سقف واحد.

لكن المرأة في كل الأحوال تفشل لأنها تبادئ الشاب بالهجوم ولا تترك للإغراء الجسدي والانفعال العاطفي أن يتسربا بهدوء وخفية نفس الشاب فيندفع وراء هواه، ويجد في وصالها تحقيقًا لذاته ولرجولته وليس سلبًا لهما.

على أن في نموذج فطومة لوينات عربية تجعلها تختلف عن سالفتيها. فهي ابنه الجيران وصديقة النشأة الأولى، مما يضعها -في هذا الجانب تحديدًا- في تراث الحب العذري وكل تلك القصص عن حب ابنه الجيران منذ الطفولة. وقد ظل أحمد وفيًا للصورة الأولى الطفولية إلى درجة أنه حسم الأمر الأول وهلة في اللقاء الأول: «وإذا كنت الآن مرتاحًا من مشاعري القديمة فربما يرجع ذلك إلى أنني أمام امرأة أخرى: فطومتي لم يتزوجها الحاج مهدي أبدًا» (ص٤٢). إن العاشق منذ الطفولة، يرفض أن يكبر أو تكبر حبيبته. هناك تثبيت (fixation)عند الصورة الأولى:

تعلقت ليلى وهي ذات ذؤابة
ولم يبدُ للأتراب من ثديها حجمُ
صغيرين، نرعى البَهْم: ياليت أننا
إلى الآن لم نكبر ولم تكبر البَهْمُ

إن العاشق العذري يجدف ضد الزمان. لكن المرأة الغاوية تلقي بنفسها في نهر الزمان وتستسلم للجريان flux. فقد أقنعت الحاج مهدي بجلب أحمد ليؤنس وحدتها، وحين جاء أحمد زعمت أنها حامل وتصنعت أعراض الوحم تحوطًا من أن تحمل من أحمد إذا استجاب لها، فلما تمنع أحمد هربت من الدار بدعوى أنها ذاهبة إلى الحمام. وقد خرجت فلم تعد. عبثًا بحث عنها الحاج مهدي يومين متواليين في الحمامات ومراكز الشرطة والمستشفيات، وبعدهما عاد إلى بيته القديم وزوجته القديمة. عاد ليسجن نفسه في البيت ثم ليصاب بالفالج فيقع عبؤه وعبء الأسرة على أولاده بالتدريج: محمد ثم عبدالله ثم أحمد. فيتحمل محمد قرابة سنتين ثم يفر إلى أوربا. خلالها يكون عبدالله قد بدأ يعمل، وأخيرًا ينال أحمد البكالوريا ويتوظف ويتابع دراسة مسائية في مادة الرسم الميكانيكي. أما زهروية فكانت تقبض رواتب أبنائها وتنفقها على العلاج والسحر لكي يشفى الحاج مهدي، بعد أن تسلمت كل سلطاته، ثم جلبت ابنه أختها عائشة لتعاونها وبعد قليل تعقد قرانها على أحمد فيتزوج بها في غرفته التي يسكنها في البيت، لكن هذا الوضع خلق له مشكلة.

فقد كانت سعلة الحاج مهدي تصل إلى أحمد من الغرفة المجاورة: «حضوره القوي في نفسي يشتت كل شيء في آخر لحظة، يعود به إلى الصفر. لم تعد سعلتة وحدها تضج في سمعي، بل حركاته القديمة والجديدة، كيانه الضخم وعنفوان القوة بالأمس يشير ويأمر، وهيكله المتهالك اليوم يسعل ويحمحم..» (ص٩٣)

بعد أيام وأسابيع من المحاولات الفاشلة وتدخلات الأم والسحرة والتعاويذ، جاءت زهروية تشجع أبنها بالمثل الأعلى، وتقول: «أبوك في ليلتنا كان راجل»..ويلها وويل الحاج مهدي مني. لماذا ذكرته في هذه اللحظة بالذات؟ لتؤكد حضوره وتشجعني بالخوف منه كأنها لا تعرف أن حضوره المستمر هو عذابي..تركت الحاج مهدي يملؤني بحضوره القوي كما يشاء ويدخل بها بدلاً مني إذا أراد أن يريحني»..مشكلتي في جميع الأحوال كانت مع نفسي: كيف أمنع حضوره عني، دخوله معي في الفراش بيني وبين عروسي»(ص٩٤-٩٥)

الحقيقة أن شخصية الحاج مهدي ليست وحدها سبب عنة ابنه أحمد. فكل ما يتصل بتجاربه الجنسية -على ضآلتها- كان مثبطًا، سواء في ذلك تجربته في الماخور حين كان في الثالثة عشرة أو مع فطومة في السادسة عشرة. صحيح أن سلطة قاهرة تدخلت في

الحالتين، لكن صورة المرأة في الحالتين كانت مهزوزة مشوشة. ثم جاء السحر وتدخل الأم والحماة والجيران، وأخيرًا مقارنة عنته بفحولة أبيه (ما شاء الله)، فزاد الأمور ضغثًا على إبالة.

على أن عامل الزمن يفعل فعله في تهدئة الوساوس، وخلق الألفة مع الصبية الوديعة التي تتعايش معه بسكينة وصبر. فلا نعرف إلا أن عائشة حامل سرعان ما أنجبت مولودًا ذكرًا سماه الحاج مهدي على اسمه، كما يسمي الابن الثاني محمدًا. وبعد وفاة الحاج مهدي تنجب عائشة.بنتًا تسميها زهروية فاطمة. خلال ذلك يصعد أحمد سلم النجاح بسرعة: يكمل ثلاثة شهادات في الرسم الميكانيكي ويحصل على ترقيات في الشركة تمكنه من الانتقال إلى شقة جديدة، ومن رؤية عائشة بنظرة جديدة:

«أصبحت عائشة أكثر مرحًا في شقتنا الجديدة. عجيب كأنها خلقت من جديد. وأظهرت أنها امرأة بالفعل وربة بيت قادرة.. فترتيبها للمائدة وحرصها على العناية بمظهري، وعنايتها بنفسها شيء لافت للنظر. أظهرت كفاءتها في تسيير شؤون المنزل وتدبير المصاريف..

«..الآن نقضي وقتًا كبيرًا في التحدث عن شؤون الأولاد وشؤوننا أيضًا..

«..تساءلت مرارًا إن كنت أستحق الانتساب إلى الحاج مهدي، لا في معاملتي لأطفالي فحسب، لكن أيضًا في معاملتي لعائشة: دخلي كله بين يديها تعالج به أمورها كما تشاء..»(١١١-١١٢)

غير أن طبيعة الحياة لا تستقر على حال فهي لا تعرف الثبات على وضع واحد والاستمرار فيه. كما أن ضعف طبيعة أحمد تجعل بنيته النفسية قابلة للاختراق. لقد ارتقت حياته فزادت المغريات من حوله. وهاهم بعض زملائه يغرونه بالتحايل على أموال الشركة، لكنه قاومهم بإصرار. أما إغراء زميلته رجاء فكان أصعب مقاومة. إذ أن أحمد ينساق معها في الأحاديث والرحلات والجلوس في المقاهي إلى حد الإدمان. لم تكن رجاء امرأة ذات طبيعة شريرة، بل كانت امرأة طبيعية حنونًا متفهمة وتريد نصيبها من الحياة. وهذا ما يجعلها متفتحة لكل احتمالات العلاقة: الصداقة، الجنس، الزواج. ولأول مرة يجد أحمد نفسه في موقع القرار والمسؤولية: عليه أن يقرر -عنه وعنها- نوع العلاقة بينهما. لكنه يقف حائرًا في مفترق الطرق، وبازدياد التوتر تعود إليه الكوابيس:

«المكان يوحي بأنه محكمة وإدارة مألوفة. على منبر كالبار تصطف عدة برتقالات تمثل رؤوس القضاة. يدان قويتان تمسكانني من الخلف. رجاء منفوشة الشعر، منثورة الأطراف، اختلطت في وجهها الأصباغ، تنهض لاعنة تسب وتشتم وتشير نحوي بأصبع العداء: اعتديت عليها بلا سبب، انتهكت حرمتها، هتكت عرضها بوحشية. تتقدم نحوي وأنا عاري الوجه ممسوك من الوراء.. قدم بحذاء لماع أسود، وكتفان تلمع عليهما أزرار صفراء في بقعة زرقاء..وتتقد نجوم أمام ناظري بفعل صفعتين مفاجئتين مترادفتين، وأنز بولاً.

أفقت. وجدت فراشي مبللاً بالفعل. لم أنكر أمري على عائشة، ولم يعترني أي خجل من تبلل الفراش..»(ص١٨٥)

هذه الكوابيس تعبير عن صراع بين نفسه التقليدية القديمة وشخصيته الجديدة التي اكتسبها خلال الدراسة والعمل وحياته الهانئة مع عائشة وأولاده.

ولما كان أحمد قد تعود أن يعتمد على مرور الزمان عاملاً يساعد في حل مشكلاته، فقد طلب إجازة مرضية ثم سعى إلى إطالتها وتطويلها، منعزلاً عن العالم، غارقًا في تحليل نفسه، أسيرًا لإحساس بالذنب يحطم بقية مقاومة في ذاته:

«ما الجناية؟ ما الجريمة؟ هل هي الفعل المادي بالضرورة؟ يجب أن يتسع القانون -وهو حتمًا متسع- ليدرج الإساءات والنوايا الخبيثة في أحكام الجرائم. لماذا اعترضت طريق رجاء أنبش دفين حاضرها وماضيها، وأعمّق فيه الجراح والآلام؟ قبل ذلك، اعترضت طريق فطومة بنفس الصورة، فقضيت على هنائها أولاً، ثم على وجودها وجنينها، وعلى الحاج

مهدي الذي مازال يردد في الحلم أن الله يرضى علي..لن أعترف لأنني يجب أن أبقى معذبًا بذنوبي..إذا قبضوا علي فسأؤدي ثمن الماضي والمستقبل..فهمت: خوفي إذن من الخروج ومن رموز الشرطة والحبس، هو إذن خوف ممن يعوقني عن أداء الثمن»(ص١٩٠)

قالت زهروية، ببصيرة الأم والزوجة، إن مصير أحمد سيكون مصير الحاج مهدي. الفارق بين الاثنين أن الحاج مهدي اعتكف في منزله لان كبرياءه لم تحتمل: «أصبحت فضيحة، وأصبحت أيضًا سخرية وتنكيتًا وجرحًا مقيمًا: أن تهجره زوجته الفتية، فمع من ولماذا وكيف؟ أسئلة لابد أنها دارت وتدور على الألسنة، وكل جواب تشفٍّ جديد يشيع النتانة»(ص٦٧)

وأما اعتكاف أحمد فكان مراجعة للذات في وقفة قد تطول أو تقصر لكنها في النهاية تحدد هوية صاحبها، فإما نكوص إلى طريق الحاج مهدي، من زواج وتسلط..الخ، وأما تثبيت للشخصية الحديثة المكتسبة. وكل ولادة تحتاج إلى معاناة، كما أن كل مخاض عذاب.

في غمرة هذا المخاض الصعب يتلقى أحمد «رسالة مما وراء البحر، وتذكره سفر بالطائرة من أخي محمد يدعوني إلى رحلة للخارج أتنفس فيها هواء جديدًا. يحدثني عن الحرية والانطلاق.. يراهن على أنني أشفى بمجرد أن تطأ قدمي أرض الحرية»(ص١٩٠). يماطل أحمد طويلاً، ثم لا يجد بدًا من تلبية الدعوة بالرحيل فيذهب لتهيئة جواز السفر..

4

كان شهراموش مع أركان مملكته يبحثون عن طريقة لزيادة عدد المساجين لزيادة الإنتاج في مناجم الملح. وقد لخص شهراموش المشكلة «في أنها ضرورة العثور على كيفية نقبض بها على أكبر عدد ممكن من القادرين على العمل، بتهمة الإجرام، دون أن يثير ذلك ريبة أوشكًا.. مع اعتبار ضرورة استمرار العمل في المزارع، وخدمة الأرض في حدها الأدنى على الأقل، حتى لا تسود مجاعة مطلقة»(ص٦٢)

وكان في كفاشي حكيم يسمى روزباه يعيش منعزلاً في دغل في السفوح الغربية لجبال الملح.

«قال الراوي: كان الحكيم روزباه قد اهتدى بعد التفكير الطويل إلى أن قضية العدل والسلطة في كفاشي يجب أن تعالج من جذورها. وفكر بأن سطوة شهراموش وجبروته هما ليس العائق الوحيد أمام العدل، فحتى لو اختفى بكيفية ما عن الحكم، فإن تربة كفاشي لن تسمح بأن يتولى الحكم إلا مثله أو أسوأ منه. ومن هنا كان للحكيم روزباه خطة هادئة طويلة النفس لتصحيح أوضاع الإنسانية في بلده أولاً، ثم في باقي المعمورة..»(ص٧٤).

وقد تمثلت خطة الحكيم روزباه في أنه أتى بأجمل وأظرف فتاة في كفاشي فهذبها وعلمها الفلسفة وكل العلوم ثم دفع بها إلى قصر شهراموش حيث ناظرت العلماء والسياسيين وتفوقت عليهم جميعهم في كل الفنون والعلوم والحكمة.

قال الراوي فوقعت الأميرة بيروز من نفس شهراموش موقعًا حسنًا مع أنه كان ينفر من النساء ويسلي نفسه بمشهد اقتتال الوحوش. والسبب في ذلك أن والد شهراموش كان ضابطًا يعيش في حب وسعادة مع زوجته الجميلة. غير أن شهراموش حين كان في السادسة من عمره «أفاق مذعورًا من نومه ذات يوم على أصوات مزعجة. وأفاق ليرى والده بلباسه الرسمي شاهرًا سيفًا مضرجًا بدماء شبحين عاريين أحدهما كان رجلاً لا يعرفه، والثاني كان أمه. واختفى الأب دون أن يضمد سيفه الدامي.. اختفى وغاب إلى الأبد»(ص١٣٢). ومع ذلك فقد صبر شهراموش على بيروز حتى أظهرت كل ما لديها من كياسة وفصاحة وظرف، فأمر بتخصيص جناح لها في قصره. وقد استغلت بيروز قربها من شهراموش «فتدرجت به إلى حب الفنون.. وشغف بأخبار التاريخ.. ومواقع

الأفلاك.. وعلم البحار وتقسيم الكون»(ص١٣٦). ولم يطل به الأمر حتى تزوجها وصارت مجالسه مجالس أنس وطرب، كما أنه بدأ يهتم بنشر الآداب والفنون وتعليمها للناشئة، كما أقر اقتراح روزباه بأن يبذل مروض الوحوش جهده وأقصى ما عنده من صنعة ليجعل «الحيوانات المتعادية أصلاً، تتحاب وتتعايش: الذئب بجانب الحمل، والأسد بجانب الثور» عوضًا عن مشاهد الافتراس وسفك الدماء. وما لبثت الأميرة بيروز أن أنجبت طفلاً أطلق عليه اسم «كابدهير، بما يؤول معناه إلى بدر زمانه»، فتولى الحكيم روزباه تنشئته بأن ضم إليه مائة ممن ولدوا معه في نفس اليوم من مختلف طبقات الشعب ووضع لهم برامج تبدأ من الألعاب الجماعية والخروج إلى الطبيعة وتربية الحيوانات إلى التمرين على الموسيقى والغناء وحفظ الأشعار. وألغى من تكوينهم تاريخ الحروب والتنافس الاقتصادي (ص١٥٦). ولم يكن في حياة أمراء المائة فاصل بين قراءة وصناعة وزراعة.

قال الراوي: كان طموح الحكيم روزباه يرمي إلى إنقاذ كغاشي من كغاشي نفسها. ولم يكن يؤمن بجدوى الجيوش..ولكن كان يهمه أن ينتصر على النفوس البشرية(ص١٥٤).

قال الراوي: كان الحكيم روزباه على علم بتضايق أصحاب المناصب والمصالح، وببعض ما يدبرون. ولكنه كان على علم ويقين من أنهم يجدون أساسًا واقعيًا يبنون عليه تحليلاتهم المغرضة من نقص في إنتاج الملح، ومن أخطار خارجية.(ص١٥٨)

وفي إحدى الجلسات يطرح قائد الجيش تقارير عن استعداد عدد من الدول لغزو كغاشي بسبب نقص إنتاج الملح. ويقول صاحب الملح، شيهور، إن إعادة إنتاج الملح «يتطلب تزويد المناجم بمئات الآلاف من العمال بعد أن أوشكت تفرغ. ومن يدري فقد تكون هذه الإجراءات كافية لوقايتنا من خوض الحرب، إذا عرف الأعداء أننا عدنا كما كنا لإنتاج الملح، وعدنا أيضًا إلى قوانيننا القديمة التي كانت مصدر قوتنا..»(ص١٦٧)

وإزاء هذا الفخر من الإصلاحات التي أدخلها الحكيم روزباه، لم يجد هذا الحكيم سوى تقديم حل مخالف: «نكوّن وفودًا إلى من يستعدون لغزونا..وتكون المهمة تطمينهم أولا، وطلب العمال منهم.. فعمالهم سيعملون عندنا بأجر، بحرية مثل من يرضون بذلك من عمالنا، فيرتفع الإنتاج دون أن نفرض العمل في المناجم..»(ص١٦٩).

وعلى الرغم من نجاح سياسة الحكيم في تجنب العدوان وزيادة الإنتاج، فقد قاد همشير، صاحب العصا، انقلابًا أدى إلى مقتل شهراموش وروزباه وبيروز، فيما نجح زاهور، مروض الوحوش، بإنقاذ بدر الزمان ورفيقته ميكاري إلى جبال كغاشي الشرقية حيث أخفاها الرعاة في الكهوف «لحنينهم لما يمثله زاهور، وتعلقهم بالذكريات الجميلة القريبة.. وأنكروا لعساكر وأعوان همشير أن يكونوا قد سمعوا أو رأوا عن غريب أو غرباء في المنطقة كلها. وتطوعوا يعدون بأنهم سيبلغون بكل طارئ جديد.

«..وظهرت كهوف عديدة لسيل المنظمين الجدد.. أوراش في العراء وداخل الكهوف لكل الصنائع. قطع الأواني المعدنية تتحول بين المطرقة والسندان إلى دروع وسيوف ورؤوس رماح ونبال.. «وكان بدر الزمان وميكاري يعرفان كثيرًا من هذه الصنائع، فكانا يشاركان فيها جميعًا..»(ص٢٤٠)

ومع مشاهد القتل والدمار والذعر والفرار التي عاناها الأمير بدر الزمان بدأت تخالط نومه الكوابيس:

«.. بحر هائج.. رؤوس، رؤوس آدمية. والأمواج المتكسرة فقدت زرقتها وبياض الزبد ليحل محلها الأحمر القاني.. أيد، مجرد عظام.. تخرج من الرؤوس، تمتد نحوه كأنها تناديه، تستغيث به.. تتبعه.. يجري ولا يقوى.. أوشكت أن تمسكه بل أمسكته بل أوشكت. وارتفعت منه صيحة أفاق لها بدر زمانه مذعورًا يتصبب عرقًا»(ص٢٣٩)

ها هي طبيعة بدر زمانه قد بدأت تتغير. فيستأذن من زاهور بأن يذهب مع رفيقته ميكاري في نزهة، فيأذن لهما زاهور، لكنه يوصيهما وصية طويلة نقتطف

منها قوله:

«لا مانع من تجولكما في الأحراش كما تشاء لكما طبيعتكما تلك، لكن لا تنسيا أبدًا ما تشاء الضرورة منكما، وتقتضيه عيون همشير التي تترصد ظهوركما.. تجولا في الأحراش والجبال والكهوف الآمنة من عيون همشير، ولكن بقلادة سيف، وحزام خنجر، وكنانة وقوس.. إذا شممتما ريح ذئب أو ثعلب أو سمعتما عواء أو زئيرًا.. فلا تردد، ولا رحمة، ولا شفقة. سددوا وأطلقوا»(ص٢٤٣).

5

هذا التحول في شهراموس من طاغية إلى قائد مستنير، لم يرافقه تحول في شخصية الحاج مهدي. وإذن فقد كف التماهي بين البطلين. النظرة المستنيرة إلى الناس والأطفال هي نظرة أحمد. وعقدة شهراموش من النساء هي عقدة أحمد، وأسلوب الرواية شبيه برواية أحمد لكوابيسه: «أفاق مذعورًا».. «أفاق ليرى والده شاهرًا سيفًا». أما دور بيروز في صقل نفسية شهراموش فشبيه بدور عائشة في صقل نفسية أحمد. وبذلك يكون شهراموش في مرحلتي الطغيان والاستنارة تركيبًا مؤمثلاً لأحمد وأبيه. وفي خلق شخصية شهراموش على هذا النحو التركيبي إبداع يعمق كلا الشخصيتين الأصليتين ويظهر ترابطهما ولو في العمق الأسطوري، مثلما يبشر ويبين أن التطور ممكن، وأن النماذج الجامدة لا مكان لها في الحياة.

وأخيرًا فإن المناهج التربوية للحكيم روزباه، من تنشئة الأطفال على الحرية والطمأنينة والرضى، ونزع القسر والتهديد والعقاب والتخويف من حياتهم –هذه المناهج انبثقت في البداية من نفس أحمد انبثاقًا غريزيًا خلال معاملته لأولاده وتنشئتهم. ثم انقلبت نظرية وعقيدة واضحة خلال تأملاته في السجن، حتى صارت محور اهتمامه وقطب حياته في سني السجن.

نعم لقد دخل أحمد السجن، ومكث فيه طويلاً. بل دخل أحمد السجن في أخطر تهمة يدخل بها السجن مواطن في العالم الثالث: «خطف رشاش من رجل آمن وتهديد موظف الجوازات ومحاولة احتلال مبنى وزارة الداخلية».

أما كيف حدث ذلك ولماذا، فبأبسط صورة ممكنة، وعنصر المفاجأة فيها يسوي بين المعقول واللامعقول.

فقد تركنا أحمد معتكفًا في بيته عليلاً من حب رجاء ومن إحساسه بالذنب. وأخيرًا يكتشف أن اعتكافه هو خوف: «خوفي من الخروج إذن ومن رموز الشرطة والحبس، هو إذن خوف ممن يعوقني عن أداء الثمن» (ص١٨٩). عند ذلك يقرر أن يقبل دعوة أخيه وأن يسافر إليه. يذهب أحمد إلى مكتب الجوازات وهو بحالة من الوهن وضعف الأعصاب، فيجد الزحام والانتظار الطويل. يقف في الصف حتى يأتي دوره ويمثل أمام موظف الجوازات، لكن هذا يأمره بأن يعود غدًا

– مستحيل!

– شغلك.

يتشاجر أحمد والموظف «اشتبكنا وتلاطمنا بعشوائية. فك حراس العصي اشتباكنا..رأيته يصلح من هيئته ويتوعد..ويأمر الحراس بالإبقاء علي ريثما تحضر (القوة)..»

هذا الجو يستدعي عودة الكابوس القديم مختلطًا بوقائع الحاضر: «أقدام الحراس الثقيلة تدق الأرض الصلدة حولي، ونحن نقترب من الباب، وقد بدت الفاركونيت قبالته مباشرة، فاغرة فاها المزدوج المصراعين، وعلى جانبيه شرطيان مسلحان.. يبدو جوفها غورًا مظلمًا، ترتسم في نهايته النائية قفا الشرطي الجالس إلى عجلة القيادة، اختلطت الأصوات والصور في إحساسي.. زِدْ لأمك.. هذي آخرتك. شبح الضابط يتقدم نحوي زرقة في صفرة وحذاء أسود لماع.. صدى صفعة وخيط بول ينز مني ورائحة عفونة.

«وملأت نظرتي الجانبية فوهة الرشاش الصغيرة،

يتأبطها حارس الباب، أحسست بمقاومة تثقل قدمي، وبيد تدفعني بعنف. زد لأمك. هذي آخرتك. من يقول أطلقوه.. يصفعني ويقول سر في حالك. من؟ وجه الحاج مهدي يواجهني موبخًا: أهذه هي أفعالك؟ تصدر عني سعلة غريبة. أخطو مدفوعًا إلى الأمام نحو الأغوار. أجانب حارس باب الخروج.. قدرة مجهولة أطارتني، طارت بي، قفزت بي، واحتضنت الرشاش»(ص٢٠٤-٢٠٥).

لقد اختطف أحمد الرشاش من الحارس في لحظة تمرد أهوج، ومن حسن الحظ أنه لم يكن يعرف كيف يستعمله فلم ينطلق الرصاص ولم يقتل أحد. إن عملية الخطف فعل رمزي يدل على ضيق أحمد بكل أنواع السلطة ورغبته في التمرد والقضاء عليها. والتمرد فعل يعاقب عليه القانون حتى لو كان بلا نتائج، وبلا تخطيط، وبلا قصد. فالمجتمع يحمي نفسه بالسلطة، والسلطة تحمي نفسها بالقانون. والقانون أعمى. ولئن كان جانب من تمرد أحمد موجهًا إلى رموز السلطة فإن الجانب الآخر منه وجودي محض، أي موجهًا إلى نفسه والحياة من حوله. لذلك يقضي فترة التحقيق والمحاكمة في مراجعة نفسه وشروط حياته في مناجاة ذاتية طويلة تفضي به إلى أعمق الأفكار:

«خلف مفهوم الشذوذ تختفي كل أشكال العصيان والتمرد. ليس التمرد طفرة في حياة الشخص أيًا كان، ولكنه تحضير مستمر مقصود أو غير مقصود، الأول خارجي والثاني داخلي.. أحيانًا يكون التحضير غير المقصود أخطر، لأنه يكون مطلقًا وعن اقتناع أهوج يتخذ شكل الحماقة.. الضغط يولد الانفجار.. الخطأ سلوك بلا نظرية»(ص٢٢٣).

«يفقد الحاج مهدي علاقته بالمرجع عندما يصبح دون كيشوت، قدوة. ويقول لك الحاج مهدي حينئذ: أنا أدري برسالتي وأعلم بقدسيتها. ومن ثم له أن يتصرف اعتمادًا على قدرته ونباهته وحده، مستقلاً عن مرجعه. أأنت نبي أو مواطن سماوات؟ أعليك إصلاح الكون؟»(ص٢٣٣).

«من يتحدث عن أبوة يتحدث عن مواطنة، ومن يتحدث عن انحراف أو شذوذ يتحدث عن خيانة..»(ص٢٣٤)

ومهما يكن من أمر التمرد فقد سار بأحمد في الطريق الصحيح: طريق الشفاء من الخوف من السلطة ومجابهتها أو مجابهته. أما السجن فما دام للتفكير -على طريقة دوستويفسكي- فهو مطهر من الآثام والشرور والهواجس. وبالفعل، فإن أحمد يعيش سجنه على هذا النحو:

«نومي هادئ عميق. شهيتي للأكل قوية. فكري مركز على كل شيء ومتفتح للاكتشاف. صفاء ذهني ما كنت أقدر أنه موجود أو يمكن أن يوجد بالنسبة لي على الأقل، وفيما كنت فيه من محنة.. أكل هذا في نعمة الحبس؟ وكيف لي أن أتصور ذلك قبل الآن؟»(ص١١٩).

وفي السجن تتفتح إمكانات أحمد الفنية. فقد تعرف على مهندس مسجون بقضية سياسية، اسمه أحمد السدراوي. وككل المساجين المثقفين: في البداية يتبادلان الصحف والكتب، وبعد ذلك يتبادلان الأفكار.

«أطلعني على مشاريعه: تصاميم لأبنية وأحياء ومدن وطرقات وقناطر..في منتهى البساطة والروعة.. أعجبت بمبدأ انطلاقة من مباني اليوم ومساوئ هندستها التي لا تسهل اتصالاً ولا تواصلاً بقدر ما تعوقه. كان يشرح لي كيف أن مبانيه قائمة على أساس آخر مخالف تمامًا وطبيعي تمامًا. بأبسط حركة من حركات القاطن، داخل أو خارج مسكنه، يجد نفسه مباشرة أو عن طريق البصر أو الصوت أو الحركة، يتصل بغيره ويتواصل معه»(ص١٢٣)

بعد أن درس أحمد التصاميم الأولية قال للسدراوي إن فيها عيبًا أساسيًا:

«اللعب..الأطفال. ذكرت له أن كل شيء في تصاميمه هو من الكبار وإلى الكبار: المنازل والحدائق والطرقات والقناطر. كل شيء جد. وملاعب الأطفال، مراجيحهم؟ مستودعات حاجياتهم؟... رملهم والوحل العجين الذي يلطخون به جدران واجهات الدور.. والأحجار التي يرمونها فيكسرون زجاج النوافذ المعتم،

ويخلقون ضجة الحياة؟»(ص١٢٥)

إن السدراوي مهندس، لكنه سجن في قضية سياسية. وهو لا يتحدث في السياسة، لكنه ينتقد «مباني اليوم ومساوئ هندستها التي لا تسهل اتصالاً ولا تواصلاً». وهو يقيم مشروعه بحيث يتمكن القاطن من أن «يتصل بغيره ويتواصل بسواه»: فهل هذا مشروع هندسي حقًا؟ أم أنه مشروع لإنشاء «المجتمع المفتوح»: المجتمع الليبرالي الديمقراطي الحافل بحرية الاجتماع والنقاش وتبادل الرأي دون خوف، مع إطلاق العنان للمبادرات الفردية والجماعية في تطوير الواقع وتغييره بمشاركة الأكثرية ودون اضطهاد الأقلية المخالفة؟! فإن صحت هذه «القراءة» لمشروع السدراوي أمكننا أن نرى في ذهن أحمد تماهيًا بين السدراوي (المرشد) و روزباه (الحكيم)، وبالتالي يتأكد التماهي بين شهراموش في مرحلته الثانية وشخصية أحمد في منزله الزوجي وفي سجنه. غير أن السجن يمثل مرحلة روحية أرفع في تحول أحمد الروحي، لأن السجن هو رحم السلطة، ينعزل فيه المسجون عن مؤثرات العالم الخارجي والمجتمع ثم يترك لنفسه يراجع معها حياته وما ستؤول إليه- هذا إذا كانت شروط السجن تتيح للمرء المطالعة والعمل، كما حدث لأحمد. فقد أمضى سنتين ونصفًا (ص١٦١) يعمل تحت إشراف السدراوي في تصميم الأبنية «المفتوحة»، وبعد ذلك أمضى عامًا آخر ينفذ الفكرة التي وافته لإنقاذه من كوابيسه التي أثارتها في نفسه رجاء. هذه الفكرة هي إعداد تصاميم للعب الأطفال يشاركه في تصميمها وتنفيذها المهندس السدراوي: «صنفنا اللعب حسب درجات تعقيدها وبساطتها الميكانيكية، وحسب المواد الأولية الغالبة في صنعها، وموضوعاتها ووظائفها وسن أطفالها، والمواسم السنوية والمناطق الجغرافية المناسبة لها..»(ص١٦١)

بتحول أحمد من مرحلة اتباع السدراوي والتلقي منه إلى مرحلة ابتكار التصاميم وتنفيذ لعب الأطفال، يكون أحمد قد انتقل أو ترخى من مرحلة الاتباع إلى مرحلة الإبداع، أي أنه غادر مرحلة التماهي مع شهراموش إلى مرحلة التماهي مع روزباه، ولا سيما أن شهراموش يقتل في هذه المرحلة، كما أن السدراوي يغيب ذكره بعد أن تحول إلى تابع لأحمد، وأما روزباه فإنه كان قد غادر قصر شهراموش إلى مختبر قصي (= سجن أحمد) ليجري أبحاثه العلمية حول إيجاد طريقة لاكتشاف مصادر توفر الملح للعالم عن غير طريق كغاشي لئلا تبقى هذه محاصرة بنهم الأصدقاء وطمع الأعداء. ومما يلفت النظر أن روزباه حين يكتشف في مخبره طريقة لاستخراج الملح من مياه البحر يصيح (وجدتها..وجدتها)، وهي الصيحة ذاتها التي أطلقها أحمد في سجنه حين أكتشف أن خلاصه من كوابيس رجاء إنما يكون بانصرافه إلى وضع تصاميم لألعاب الأطفال وتنفيذها. وبهذا يكون أحمد قد أتم تحوله من مرحلة الطغيان والخوف منه، إلى مرحلة الاستنارة الخلقية وختم بمرحلة (الحكمة) أو السمو الروحي، وفي كل مرة تجد المرحلة تجسيدها بإحدى شخصيات الحكاية الشعبية. هذه الحكاية التي يردد أحمد أكثر من مرة (ص١٢٦-١٢٨-١٧٠-١٧٤) أنه سمع تغريبة بدر زمانه من سجين ذي شخصية طريفة يدعى مصطفى لكرد. لكن صحبة أحمد مع مصطفى لا تتجاوز العامين (ص١٧٣) وهي مدة لا تكفي -في رأيي- لتكوين شخصيات الحكاية في مخيلة رجل مثل أحمد شارف الأربعين من العمر، على الرغم من كل اهتزازات الشعور واختلالات اللاشعور في سيكولوجية أحمد -إلا إذا افترضنا أن مثيلات هذه الشخصيات كانت هاجعة كرموز في لاوعي أحمد من أيام الطفولة وحكاياتها، فجاءت رواية مصطفى لكرد بشخصياتها المتميزة لتثير النماذج الهاجعة في لاوعي أحمد الجمعي وتبلورها بلورة تساعد أحمد على التماهي بشخصياتها. وأبرز مثال على ذلك هو أن الراوي حين يسرد قصة والد شهراموش وذبحه بالسيف لزوجته مع الرجل عاريين، يعاني أحمد من كابوسين متواليين، في الأول يرى «رجاء وعائشة متقابلتين، تمسك كل منهما بيد أحد الأولاد تتجاذبان في حركة متعاكسة قوية. الأولاد بينهما يستغيثون..

فجأة يستوي الحاج مهدي قائمًا قرب الدائرة إحدى ذراعية على كتف زهراوية والأخرى على كتف فطومة.. يترك امرأتيه.. جرد سكين العيد الطويلة اللامعة، يرفعها ليقطع حركة التجاذب من منتصفها بقطع الأيدي المتجاذبة، السكينة مرفوعة، أصيح.. السكين تهوي، أصيح.. أصيح.. أحس بضربة السكين في صدري.. الحارس يهزني من ذراعي يوقظني..»

يخرج الحارس من الزنزانة «ويطفئ الضوء.. تقول فطومة كن رجلاً وأنس ما حدث. يدخل الحاج مهدي لاهثًا. يفاجئنا في الفراش عاريين، يخفي وجهة خجلاً من المشهد.. لا أستشعر حرجًا لأنني أمارس حقي في الزوجية..»(ص١٣٣-١٣٤)

إن أية معرفة بسيطة بالتقنيات المشتركة بين الحلم والحكاية الشعبية (الاختيار، الإزاحة، التكثيف) تظهر للدارس أن الكابوسين وحادثة الخيانة والانتقام في الحكاية شيء واحد يرتد في أصله إلى حادثة أحمد مع فطومة والكابوس الذي لاحقه حين فر منها فرأى أباه يهيئ سكين العيد لذبحهما. مع فارق أن سكين العيد هنا تأتي لحسم التجاذب بين عائشة الزوجة ورجاء الحبيبة، فعند الحاج مهدي لا مكان لمثل هذا الصراع.

6

ولكن من جهة أخرى: إذا كانت خيانة والدة شهراموش وقتلها مجرد حادثة في حكاية، وإذا كانت حوادث حبه مع زميلته رجاء تظهر في الكوابيس والأحلام أكثر من ظهورها في حوادث ملموسة على أرض الواقع الصلب، وإذا كانت الكوابيس والمخاوف والوساوس ترجح بما لا يقاس على الثواني العابرة لعناقه مع فطومة: فما يدرينا أن ذلك العناق كان حادثًا فعليًا وليس مجرد وهم توهمه مراهق مع زوجة أبيه التي كان يحبها، ثم بنى على ذلك الوهم كل تلك الكوابيس التي تأتي لتؤكد أن الوهم واقع وأن ما حلم به المراهق حادث فعلي؟ فهنا تتخذ الكوابيس طابع الإثبات بأن الوهم حقيقة وأن الحقيقة تستحق العقاب، لأن أحمد تعود أن يتلقى العقاب في حالة الحقيقة فلماذا لا يعاقب نفسه أو لا تعاقبه نفسه على خاطر محرم؛ بحجم إغواء حبيبة طفولته فطومة، بعد أن صارت زوجة أبيه؟

وإذا كان الخرق الأول للتحريم العائلي (التابو) يستحق العقاب من الله والأب (يكرر أحمد «لا أموت ولا أحيا»:٥٥، ٦٥، ١٣٥- وهي من صور أهل النار في القرآن «لا يموت فيها ولا يحيى» والطريف في الأمر أن الحاج مهدي الذي يقع مشلولاً هو الذي يعيش في حالة لا يموت فيها ولا يحيى، أي أن العقاب الفعلي قد حل بالأب وليس بالابن)، فإن أحمد يقوم أيضًا بالخرق الثاني للتحريم الاجتماعي دون وعي؛ وذلك حين يضرب الموظف ويختطف الرشاش من الحارس -دون وعي، أي مجرد وهم، وبذلك يكون السجن وكل ما دار فيه مجرد خواطر وأوهام كانت تعتري أحمد: ولا سيما أن تصاميم السدراوي الهندسية وتصاميم أحمد للعب ظلت مجرد صور ليس لها أي أثر على أرض الواقع. وتكون رؤيا السدراوي في المجتمع المفتوح إنما تجد سندها في رؤيا الحكيم روزباه ضمن الحكاية الشعبية. لأن الحكاية الشعبية- وقد وعاها أحمد في طفولته الباكرة- أرسخ في لا وعي أحمد من تصاميم السدراوي، ولهذا السبب جاءت الحكاية مفصلة أتم تفصيل في حين عرضت التصاميم في سطور قليلة. فالحكاية الشعبية تبلور حلم المراهق المكبوت والمقهور في عالم خال من العسف ينشأ فيه الأطفال على الحرية والحب والتآلف مع الطبيعة والحيوان والنبات بتلقائية وبراءة لم يعرف أحمد مثيلاً لها إلا أنه يحلم بها ويحن إليها حنين كل مراهق إلى عالم مؤمثل يجد نفسه فيه ولو في هواجس اليقظة أو أضغاث الأحلام. وبذلك يكون بدر زمانه المثل الأعلى لأحمد المراهق -ولهذا السبب فإن أحمد لا يرى بدر زمانه إطلاقًا في حلم أو كابوس لأنه المثل الأعلى الخالص والذي لا يمكن التماهي معه فهو نظير أحمد في كل شيء. وأظهر ما يتضح به هذا التضاد في العلاقة الجميلة بين بدر زمانه والطفلة ميكاري والتي تستمر نغمًا رقيقًا إلى

نهاية الرواية. وذلك بالتقابل المضاد والمطلق للعلاقة بين أحمد وفطومة منذ أن تنبهه أمه- وكان في العاشرة وهي في الثانية عشرة- إلى أن «البنت كبرت» إلى حادثة القبلة-الوهم، وكان في السادسة عشرة وهي في الثامنة عشرة.

وإذا كان التابو الثاني -ضرب الشرطي- قد خرقه أحمد في وهمة تشفيًا من السلطة -كل سلطة- وإذا كان التابو الأول طفرة خيال أوقعته في كوابيس جهنم وأورثته العنة، فإن حادثة زواج أحمد من عائشة وإنجابه ثلاثة أطفال واقتنائه بيتًا جديدًا وتعلمه الرسم (بالمراسلة) ثم حصوله على وظيفة يرتقي فيها بسرعة فائقة (بثلاث سنوات يصبح مديرًا وهو لا يحمل غير البكالوريا!)..كل هذا يصنف في خانة الوهم: فعلاقة أحمد بأولاده تغلب عليها المثالية الواردة في الحكاية الشعبية، وهو في (السجن؟) خالي البال من هموم البيت والزوجة والأولاد لأن أخويه يغدقان الأموال على بيته (علمًا بأن محمدًا الأكبر هرب وترك أباه مريضًا، وعبدالله الأوسط توظف قبل أن يحصل على البكالوريا، وليس في الرواية تعليل لعطف محمد أو كرمه المفاجئين، ولا ذكر لاغتناء عبدالله) وعنته تجاه عائشة مستمدة من عنته تجاه فطومة التي هم بها بالوهم فاحترق بعذاب النار. وتكون بالتالي فطومة وعائشة ورجاء ثم ميكاري وجوهًا متعددة لحبيبة الطفولة فطومة، ولا سيما أنهن يتسلسلن من عشق الطفولة بين أحمد وفطومة إلى عشق الطفولة بين بدر زمانه وميكاري. نعم، قد يكون لعائشة وجود حقيقي كابنة خالة أحمد التي تزور خالتها زهروية وتساعدها في خدمة البيت والحاج مهدي، فتتمنى زهروية بأن تزوج عائشة من أحد أبنائها، على عادة الأسر العربية في الزواج من داخل الأسرة. وفي هذا الحال يكون محمد وعبدالله أوفر حظًا في الزواج بعائشة من أحمد أصغر الأبناء. وهذه الحقيقة وحدها دافع لأحمد كي يحلم بالزواج من عائشة بل يحلم بأنه تزوجها فعلاً بعد أن أفلتت فطومة من يديه ومن أحلامه معًا.

يتلو ذلك أن أولاده هم أبوه وأخواه: مهدي ومحمد قد أوردهما خياله بصورة مؤمثلة، وكذلك ابنته فاطمة. إن التطابق في الأسماء ليس صدفة أو عبثًا. بل أن فطومة ذاتها هي جميع النساء - ما عدا أمه بطبيعة الحال. فطومة هي: زوجته عائشة، وابنته فاطمة، ومحبوبته رجاء؛ ثم يدور الزمان دورة كاملة فتعاد ولادتها على صورة ميكاري وتعاد ولادته على صورة بدر الزمان. وإذن فالرواية في عمقها الأسطوري رؤيا عن الموت والانبعاث في زمان أفضل، والتماهيات رؤيا عن التناسخ في طريق السمو و الحرية بغية تحقيق الذات. فبعد أن حقق أحمد ذاته (بالوهم) وأصبح مهندسًا ورب أسرة سعيدة حرة متحررة بوجود حبيبته فطومة، تماهى مع السدراوي في رؤياه عن المجتمع المفتوح، ثم بلغ نضجه في التماهي مع الحكيم روزباه. وبعد أن مات هذا الحكيم انبعث أحمد في صورة بدر زمانه الذي هو خلاصة السلطة (شهراموش) مقترنة بالحب المستنير (بيروز) والحكمة الإنسانية (روزباه). مما يوحي بأن حوادث الرواية مجرد هوامات وأضغاث أحلام في نفس أحمد.

وإذن، فأين الحقيقة من الوهم في الرواية؟ أي ما هي الوقائع الثابتة والواقعية في مقابل الحوادث الوهمية والمتخيلة؟

فرضيتي هي أن الوقائع الواقعية تنتهي تمامًا بزواج الحاج مهدي من فطومة. وما تبقى مجرد هلوسة أحدثتها صدمة زواج الأب من محبوبة المراهق والصدمة الثانية التي حدثت له في الماخور: وبعد هاتين الصدمتين تبدأ الحكاية الشعبية وتتلوها الهلوسات. فأحمد يشتهي فطومة لكن خوفه يغلبه فينتقم من أبيه بأن يتخيله مفلوجًا وميتًا.ثم ينتقم من فطومة حين يتخيل فرارها من أبيه، وحين يتخيل أنه تزوج من عائشة وأحبته رجاء وجاءت إليه ميكاري وهو بدر زمانه، وتنتهي الرواية بأن يظل أحمد في السجن (وحيدًا)، بينما يكون بدر الزمان مع ميكاري في وحشة الكهف في المنفى وهو يعاني من كوابيس تشابه كوابيس أحمد من مخاوفه. مما يعني أن التماهي قد تم في النهاية بين أحمد وبدر زمانه بخلع هذا الأخير عن

عالمه المؤمثل. إن سرد الرواية يوحي بأنه يجري في ذاكرة أحمد فيما هو مسجون. غير أننا لو تأملنا وضعية السجن ذاته لوجدنا أحمد قد أمضى فيه ثلاث سنوات -وهي المدة التي قضاها أبوه مع فطومة قبل أن تهرب- كما أن أحمد سيظل فيه مدة غير محددة أبدًا. فهو في السجن يتوقع الإفراج عنه فجأة مثلما يتوقع البقاء في السجن مؤبدًا- والأهم من هذا أنه لا يأبه لذلك، إن لم نقل إنه يستمرئه، على الرغم من أنه شارف الأربعين. فكأنه في غيبوبة سرمدية، ولا تعليل لها إلا بأن المراهق بعد الصدمتين أخذ يبني لنفسه عوالم من أحلام رغبية Wishfull-thinking يتعلل فيها بالأماني عن الحب الأبوي والشهوات المكبوتة والعواطف المحبطة، لكن هذه ترتد عليه في صورة كوابيس تفزعه وتنزل به العقاب في كل مرة يجمح به الحلم إلى انتهاك المحرمات. وبذلك تكون المهلوسات قد بدأت مباشرة بعد زواج أبيه من فطومة، ويكون سرد الرواية على لسان مراهق لم يتجاوز الثالثة عشرة، حبس نفسه بين الأحلام والكوابيس يتخذ من إحداها برهانًا على واقعية الأخرى يستمرئ فيهما غيبوبته عن الزمان والواقع دون أن تلوح في الأفق نهاية لسجنه الحالم أو حلمه السجين.

قد يبدو هذا التحليل مغاليًا. ولا شيء، من الناحية العملية، يثبت صحته. وأنا أشك بإمكان تعيين حدود ثابتة بين الخيال والواقع في الرواية. ولا يرجع ذلك إلى تداخل مستويات السرد، لأن هذا الحكم ينطوي على افتراض أن أحد المستويات خيال والآخر واقع. والأمر ليس على هذه الشاكلة في الرواية، فكل مستوى من السرد يتضمن جانبًا من الواقع وقسطًا من الخيال. وهذا ما يجعل لكل مستوى حقيقته ويثبت مصداقيته. أي أن مستوى السرد الذاتي لا تؤلفه كل الوقائع بل أن فيها نسبة من الخيال تكاد تعادل في قوة تأثيرها نسبة الوقائع المتضمنة في مستوى السرد الكابوسي اللاواعي. فالكوابيس لا تقوم على أوهام إنما على أساس صلب من الوقائع التي يعاد إنتاجها مكبرة عشرات المرات. وعلى ذلك يكون بالإمكان قراءة الرواية كما هي: أي ذكريات أحمد وهو يسترجع حياته في السجن، مع ما يشوب كل ذكريات ذهنية من شرود وجوازات. غير أننا في هذه الحالة أيضًا نعدم أي مقياس للتفريق بين الواقع والتخييل. فسواء افترضنا أن الرواية هلوسة مراهق نتيجة صدمته بزواج أبيه من حبيبته أو أنها ذكريات سجين شارف على الأربعين، فإننا لن نحصل على مقياس نفرز به الواقعة من التوهم. وهذا يطل بنا على مدى شفافية السرد ومتانة البناء.

غير أن الأمر لا يقتصر على مستويي السرد الذاتي واللاواعي، فلدينا صوت اللاوعي الجمعي، صوت الراوي الذي يسرد الأحداث ذاتها من منظور حكاية شعبية. فقد رأينا أن هذه الحكاية وثيقة الصلة بما يحدث في الرواية، بحيث إن الحكاية تعطي للأحداث عمقًا حياتيًا: «هذا يحدث في كل الأزمان ومنذ آدم». ولا تكتفي الحكاية بهذا المغزى وإنما تفتح الباب لحلم جماعي بحياة تخلو من الاستغلال والتسلط، فالحلم يواكب تطور شخصية أحمد ومعاملته لأبنائه، حتى إنه يجوز الظن أن أحمد يماهي ابنه مع الأمير بدر زمانه ويحلم أو يتمنى أو يرجو أو يأمل أو يعمل على أن ينشأ ابنه حرًا من الخوف وجريئًا مقدامًا أيضًا - حسب ما جاء في وصية زاهور: «إذا شممتما ريح ذئب.. فلا تردد ولا رحمة.. سددوا وأطلقوا» (ص٢٤٣)، وذلك بعد تماهيات أحمد مع شهراموش وروزباه. وبذلك فإننا نفترض أن الحوادث الفردية في الرواية -متمثلة بسيرة أحمد- هي الأصل الذي تأتي الحكاية لتعمقه وتضيء جوانبه وتوسع مجراه. ولكن ماذا لو كان الأمر بالعكس: أي أن الحكاية الشعبية هي الأصل الذي تأتي الحوادث الفردية لتحدثه وتقدمه في قالب عصري عن حياة فرد من البرجوازية الصغيرة في إحدى شرائح المجتمع العربي المسلم؟ لا شيء يمنع هذا الافتراض الذي يقلب منظورنا إلى الرواية، خاصة وأن أسلوب الراوي أشد تماسكًا من أسلوب الرواية، وصوته أعلى من صوت أحمد! كما أن وجود الراوي والحكاية أبعد عهدًا وأوغل بعدًا واثبت في ذاكرة الزمان والإنسان من

وجود أحمد ومخاوفه ومعاناته بحيث يصح القول إن الحكاية تستوعب الرواية، وإن الراوي يلغي رواية أحمد لسيرته الداخلية والخارجية على السواء، أو يلغي رواية أحمد لسيرتيه الواقعية والمتوهمة، لا باعتبار أن الفرد زائل والنموذج البدئي باقٍ فحسب، وإنما أيضًا لتماسك السرد في الحكاية وبناء الرواية على التخلخل في كل شيء: في الحوادث، والكوابيس، والذكريات، والأحلام، والتمنيات، مما يجعل من السرد عالمًا هلاميًا هيوليًا قابلاً لعدد لا يتناهى من إعادة التشكل، في حين أن الحكاية أكثر قابلية لتقبل المتلقي على الرغم مما فيها من مبالغات، أو بسبب هذه المبالغات بالذات. فمهما كان فيها من عجائب وخوارق فإنها في عالم الجواز لا تتخطى أوهام أحمد في وقوع ما لم يقع ولا تضخيمات الكوابيس في تحريف ما وقع. وبذلك فإن الحكاية أقرب إلى المصداقية من روايات أحمد لسيرته. هذا إن اعتبرنا المصداقية تأتي من قابلية المتلقي لتقبل ما يروي له على أساس أنه يجوز وقوعه، أو يشتهي حدوثه مما يجعل الرغبة تخلق قابلية التصديق بصرف النظر عن حقيقة الوقائع.

وما دمنا قد حركنا زاوية رصد المصداقية من السرد الذاتي إلى السرد الجمعي دون أن تهتز متانة البناء الروائي ولا السمات الثابتة لشخصية البطل أحمد، فباستطاعتنا إذن أن نحرك زاوية الرصد إلى السرد النفسي ونزعم بالثقة ذاتها أن السرد النفسي هو الأصل الذي جاء لتوضيحه كل من السرد الذاتي والسرد الجمعي، لأن الحقيقة النفسية للبطل في أية رواية هي محصلة حوادث سيرته متفاعلة مع المفاهيم العامة لمجتمعه كما تعكسها الحكاية الشعبية. يؤيد هذه النظرة أن بؤرة السرد النفسي تتمحور حول حادثة الماخور حين اعتقلت الشرطة أحمد وهو ما يزال ابن اثنتي عشرة سنة وضربته وأرهبته وهددته: «بما تقشعر له الأبدان» سيرمي بنا للمجرمين المحرومين من النساء.. (سوف) يقعدوننا على زجاجات فارغة مطلية بالصابون ونشرب البول، تغطس فيه رؤوسنا إلى الأختناق.. نتنفس ونعاد.. ونعاد».(ص٣١).

هذه هي بؤرة السرد النفسي ويناظرها في السرد الذاتي بؤرة خوفه من أبيه بعد أن قبلته فطومة، كما يناظرها في السرد الجمعي بنية السلطة في حكومة شهراموش التي تعتقل الناس وترميهم في مناجم الملح. وبالتالي فإنه، إذا كانت بؤرة السرد الذاتي جنسية فإن بؤرتي السرد النفسي والجمعي تتحدثان عن أثر السلطة القمعية على حياة الأفراد. وهذا استبصار عميق لا يكتفي بكشف تركيب خريطة النفس العربية وإن موقع الجنس فيها خاضع للسلطة بكل أنواعها، بل يحدد لنا الرؤيا التي تقوم عليها رواية «بدر زمانه»، فهي رؤيا مأساوية تغيب عنها العناية الإلهية وتخضع خضوعًا تامًا للسلطة الاجتماعية (الأبوية في الأسرة والبوليسية في المجتمع). وهنا يسعفنا تصنيف غولدمان حتى كأن الروائي يسير على هديه حذوك النعل بالنعل: فالبطل مثقف بما يكفي لأن يحرز وعيًا بذاته وموقعه، فيتمرد على هذا الموقع ويرفض المجتمع ويعاديه، ويعجز عن إقامة علاقة طبيعية مع النساء مثلما يعجز عن تغيير المجتمع وإحلال قيم جديدة فيه تتولى الحكاية الشعبية تفصيل القول بهذه القيم. ولما كان البطل يخفق في حياته الخاصة والعامة فمن الطبيعي أن تكون رؤياه للعالم مأساوية، وأن تتضخم أناه حين السرد بحيث تطغى على بقية الشخصيات. إن الرؤية المأساوية ترد في نصوص أحادية الصوت تستعمل ضمير المتكلم، لكن براعة روائينا جعلته يجسد تضخم الأنا بتعدد الأصوات الذاتية: أي أن المتكلم واحد، هو البطل، لكن له أصواتًا متعددة وسّعت مستويات السرد ولونتها فاستحالت إلى ثلاثة أصوات تعبر عن ثلاثة مستويات من السرد هي الذاتي والنفسي والجمعي، على نحو ما شرحنا.

واعتقد أن تعدد الأصوات الذاتية الذي أدى إلى تعدد مستويات السرد وتعدد بؤر الحوادث، هو السبب في إدخال الرواية عالم الجواز: فكلما جاز حذف بؤرة حادثية بقي للرواية بؤرتان تصلحان لإقامة هيكلها. إلى أين تفضي بنا هذه الجوازات؟ بالتأكيد إنها لن تفضي بالتحليل إلى طريق مسدود، إذا تذكرنا أن

وظيفة النقد ليست التحقيق في صحة الوقائع التي جرت لبطل الرواية أو في كشف زيف أوهامه. بل إن وظيفة النقد تنحصر في دراسة البنية الروائية وتحليل عناصر نسيجها. ومن هذه الزاوية نكتفي بالقول إن جماليات اللاواقع في بنية هذا الرواية ترجح على جماليات الواقع، مما يجعل الرواية قابلة للعديد من التأويلات، وهذه القابلية وحدها كفيلة برفع الرواية إلى مصاف الرواية المتعددة الوجوه، إن لم نقل إنها أيضًا متعددة الأصوات.

فمن حيث تعدد الوجوه نشهد سرد الحادثة الواحدة على ثلاثة مستويات قابلة لثلاثة تأويلات على الأقل، مثلما هي قابلة للنفي من عالم الواقع والرجوع لها إلى عالم الجواز. أما أنها متعددة الأصوات فقد رأينا أن مستويات السرد الثلاثة متمايزة بقدر ما هي متداخلة، وأن تداخلها لا ينفي تمايزها: أي لا يمكن بحال من الأحوال أن نخلط صوت الوعي الذاتي باللاوعي الفردي أو باللاوعي الجمعي -على الرغم من امحاء الحدود بين الواقع والتخييل، مما يفتح باب الجواز والتأويل. إن رواية حبلى بكل هذه الإمكانات الغنية والتوازنات الدقيقة ليست رواية عادية بأي معنى من معاني هذه الكلمة، وإنما هي رواية على درجة عظيمة من الإرهاف والشفافية والإبداع المتجدد.

ومع ذلك، فإن هذه الرواية تستحق وتستدعي، إلى جانب هذه القراءة التأويلية، قراءتين أخريين على الأقل: دراسة سيكلوجية سريرية بالمعنى التقني، ودراسة شكلية جمالية بالمعنى البنيوي. تكشف الأولى عما في هذه الرواية من عمق وثراء وبصيرة، وتكشف الثانية عن التقنيات الشكلية المتبعة في تشييد هذا البناء الفاره بطوابقه الثلاثة: الوقائع، الكوابيس، الحكاية الشعبية، وما تخلقه من أجواء متفاوتة وألوان متكاملة. وما يؤطر كل ذلك من تشويق في منتهى الإرهاف، وتقطيع للمشاهد بمعلمية آسرة، وتداخل وتشابك بين مستويات السرد الثلاثة ينجح في خلق عالم يحس القارئ بحقيقيته لأن عالمنا العربي في داخلنا وخارجنا معًا. كل ذلك يجعل من رواية مبارك ربيع هذه واحدة من أعمق وأجمل الروايات العربية الحديثة.■

١. مبارك ربيع، بدر زمانه (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣.

النظام الثقافي الاجتماعي

في الرواية

تعارضات بين علامات الحركة في الهوية وسكونها

نهى بيومي *

ليس سهلا أن نجعل تمثُّل الراوية/ الراوي للذات والآخر موضوعا للتأمل ومجالا للاستقصاء ،وليس من اليسير ان نجعل من فعل تفكير الراوية/الراوي موضوعا للتنظير، مثلما يتعذر علينا ان نضع مسافة فاصلة بين النص الأدبي وسياقه الثقافي؛ لذلك فإن صعوبة الحديث عن الجنوسة والعلاقات الثقافية في النص الروائي يرتبط بصعوبة حصر أدوات التحليل؛ فليس الموضوع شديد الارتباط بمستويي التصور والفعل فقط، بل هو متعد نحو تخوم تحاذي آليات انتاج الثقافة والجنوسة، وما ينتجانه من تجليات للأنساق القيمية. علينا بداية الاقرار بتعدد تعريفات الثقافة التي تتراوح ما بين كونها «عملية تنمية عامة، فكرية وروحية وجمالية»، وأسلوب حياة معين، لشعب أو لحقبة أو لجماعة بشرية، واعتبارها أعمال وممارسات النشاط الفكري لا سيما النشاط الفني[1]، وهي كذلك تأسيس للقيم والمعاني التي يستند إلى تجارب الفاعلين الاجتماعيين. من جهتنا ننحاز إلى تعريفها الانتروبولوجي «فهي تشمل كل ما اضافه الإنسان على المحيط الطبيعي وتضطلع بالدور الاساسي في نحت الشخصية وتشكيل الأنماط السلوكية وفق المدرسة الثقافوية الاميركية مع رالف لنتون وروث بنيديكت».[2] ولن نحتفظ من الدلالة الانتروبولوجية للثقافة إلا بتمثيلها «آليات الهيمنة، من استراتيجيات وقوانين وإرشادات وشروط ومعطيات وسجل للأعراف، التي تتعاضد جميعها لتشكل نظاما ثقافياً يهدف التحكم بالتفكير والسلوك»[3]. أما مفهوم الجنوسة فلقد اعتمدته الدراسات النسوية للدلالة على الخصائص الثقافية، والاجتماعية التي تنسب إلى كلا الجنسين، أي أنماط السلوك الذكرية التي يتبعها الرجال، وأنماط السلوك الأنثوية التي ينبغي ان تلتزم بها النساء، وذلك للدلالة على التمييز الثقافي/الاجتماعي بينهما الذي يطال هوية النوع. هكذا تسمح الجنوسة بالنظر إلى الانوثة والذكورة كبناء ثقافي اجتماعي[4]. وفي اعتمادنا على مفهومي الثقافة والجنوسة سنحاول تجاوز المقاربة السوسيولوجية للنص الروائي[5] الذي نهتم به باعتباره نصا يتحدث بلغة المجتمع، إلى اعتباره دالا على التصورات الثقافية والمنظومات القيمية والممارسات الاجتماعية. ذلك يتيح لنا إمكانية الخوض في مقاربة مختلفة للرواية، تضع في الصدارة قضايا التمييز والتعارض بين الجنسين، وتمثّل الذات لذاتها، وللآخر، في اطار المؤسسة الثقافية /الاجتماعية، من أجل كشف خطاب الهيمنة وآلياته ونظامه ونمذجاته. ولعل هذه الإضافة تجعل الناقد أكثر حسا بجوانب أخرى يمكن أن تغذي مقاربته للرواية، وأكثر تنبها إلى ما في النص من بعد رمزي

* ناقدة وأكاديمية من لبنان .

وأنظمة دلالية، وأكثر تيقظا إلى ما يمكن أن يوجد في العلاقات، والممارسات الاجتماعية من معان ودلالات ورموز. إن التقاطع بين النص الروائي والنظام الثقافي والجنوسة يمكن أن يطعم النقد الأدبي بمفاهيم أخرى ظلت بعيدة عن متناوله في بلادنا.

والسؤال الذي نبدأ به بحثنا: كيف تتحرك العلاقات الثقافية بين الجنسين في النص الروائي، كيما يقدما عن ذواتهما تصوراتهما المختلفة التي تضعهما داخل الأبنية الموروثة أو خارجها؟ كيف يسجل الجناة علاقاتهما في الزمن الثقافي الراهن في الرواية؟

استنادا إلى ما تقدم، سنحاول دراسة العلاقات بين الجنسين كاشفين علامات التسلط والهيمنة، مبينين مدى قبول النساء للأنساق المهيمنة ورضاهن عن التمييز بحقهن، وعما إذا كنّ قادرات على تعديل وجهة الفعل المهيمن وتحويله إلى وجهات أخر. ذلك عبر دراسة الفضاء الجنوسي في روايتي رشيد الضعيف «تصطفل ميريل ستريب» وإيمان حميدان يونس «توت بري». ونقصد بالفضاء الجنوسي، مجال تحرك الشخصيات نساء ورجالا، فكرياً وسلوكياً، ومجال عيشها ضمن السياق الثقافي الذي أسس عليه الخطاب الروائي. وهو أيضا النطاق السردي الذي يتضمن مجموعة من الخيارات، وفقا لما يعتقده الكاتب ملائما للسياق الذي يتحكم فيه الراوي والراوية .

الفضاء الجنوسي: الذكورية وتشنجاتها (تصطفل ميريل ستريب)[٦]

ثلاثة مفاهيم تشكل الفضاء الجنوسي في هذه الرواية وتجسد الذكورية بامتياز: التحكم،الضبط، والعنف. لكن في البدء ماذا تعني الذكورية؟

لقد عرفت على انها مجموع الصفات المرتبطة بالرجال: القوة، الشجاعة، القدرة على الصراع، الحق في ممارسة العنف والحصول على الامتيازات التي تمكنه من السيطرة؛ وهي تفرض على الذكور منذ صغرهم من قبل الرجال خلال مرحلة تكوينهم الاجتماعي، ذلك كي يتمكنوا من التميز تراتبياً عن النساء. فالذكورية هي التعبير الجماعي والمتفرد للسيطرة الذكرية،[٧] وتسهم النساء أيضا برأينا في تعزيز هذه الخصائص لدى النشء أيضا. وتشكل الخاصية الأساسية للرجال في علاقاتهم بالعالم عموماً، وبالنساء خصوصاً، ذلك عبر العلاقات الثقافية والاجتماعية للجنسين، التي تنظم بدورها مجموع التمثلات والممارسات للرجال والنساء، حين يتم تكوينهم كرجال ونساء في علاقات سلطوية تراتبية، وغير متوازية. هذا ما أسماه بورديو بالعنف الرمزي.[٨] هذه الذكورية الاجبارية أوالمفروضة على الرجال، واسناداتها،هي التي عُني الكاتب رشيد الضعيف في إظهارها في روايته، معيداً بذلك التساؤل عنها، مظهراً نقائضها، كي يجعل مرئياً نموذج الذكورية وبلبلته في مرحلة التحولات الحديثة أو ما أسماه «بالنظام الكوني الجديد». لذلك فإن المفاهيم الثلاثة التي تشكل مدار السرد تعود لتستدعي بدورها نقائضها: التعلق،التفلت، والمقاومة.

-التحكم /التعلق

يتحكم الراوي-الشخصية الرئيسية بالسرد، يقوده ويسيره إلى الوجهة التي يختارها، فنرى إلى الأحداث وبقية الشخصيات من خلاله وعبره. لهذا التحكم وجهان: وجه سلبي، ذلك لأننا نرى كل شيء من خلال عينيه فيتم تحجيم حضور الشخصيات الأخرى وخطاباتها، وفقا لإرادته وأهدافه ، وما يبينه من سلوكياتهم وآرائهم ينحصر فيما أراد بيانه. والوجه الإيجابي، أن عملية استدخال الآخر nteriorisation[٩] الكلام معه وعنه، هي محاولة لإدراكه ومعرفته من الداخل أيضا بشكل كلي أو جزئي، سواء نجحت أم فشلت هذه المحاولة، ومن المداخل الحميمة، كعلاقة السلطة وتوازن القوى بين الزوجين. وفي استدخال الآخر حب وعذاب، حب لأنه مأخوذ به وبمعرفته، فيسكنه في دواخله، وعذاب لان الذات لا ترغب فقط في فهم ومعرفة حقيقة الآخر، بل تفور أيضا رغباتها للسيطرة عليه، وان باسم «الحب والحلال والشرع» كما يقول الراوي. لئن لم تكن السيطرة مقصودة بحد ذاتها. إن اصطدام الرغبات والتصورات والصراعات التي تعاش على الصعيد

النفسي، تفضي إليها. فيصير التحكم في السرد، تحكماً في الآخر، ومحاولة لاستيعابه، وصراعاً على السلطة معه. هكذا نلاحظ تدعيم التحكم بالآخر وقيادته عن طريق التسمية. وحده الراوي يتمتع بتسمية «رشود»، بينما تفتقر بقية الشخصيات ومن بينها زوجته، إلى عنوان لهويتها وإعلان عن وجودها. عندها يحق للقارئ أن يتصور أن «رشود» ربما هو وحده الموجود، أما بقية الشخصيات فهي من صنيع خيالاته، وتصوراته عنها. ذلك يستدعي انتباه القارىء الى هذه التصورات.

غير أن هذا الفضاء الجنوسي يخضع لتركيبة أكثر تعقيدا، تتجاوز الدلالة الصريحة التي تحدثنا عنها (أن الراوي –الشخصية الرئيسية قائد السرد وموزع الكلام ومانح الأسماء) إلى أخرى أكثر عمقاً وتعقيداً. إذ إن النساء هنّ محور الاهتمام، لا سيما الزوجة، هن التحدي، وهن اللواتي يعاكسنه، فيصطدم من جراء ذلك بالصعاب والعقبات التي تظهر ضعفه وهشاشته، فتنطبق عليه مقولة بارت «نحن عفاريت ذواتنا»[10]. النساء بدورهن غامضات، وهو لا يفقه غموضهن، فيلهث وراءهن ليدرك متأخراً أن كل شيء تسرب من بين أصابعه دون أن يشعر بذلك. النساء هنّ هذا الماء المنساب، وهو يد عاجزة تفلت منها القيادة. ذلك لأن التصورات عن الجنسين هي صنيع ثقافي جماعي، بينما كل فرد (رجل/امرأة) بما له من خصائص معينة يتعامل معها بشكل مختلف.

يفرد هذا الفضاء الذي يتحكم به الراوي ظاهريا، حيزا للنساء ، طالما أنهن محور اهتمامه، ومصدر لذته كما يحلو له تصورها. لذا يتداخل الحيزان على المستوى الثقافي هو بمحموله الثقافي الذي تتمازج فيه الحداثة المادية (علاقته بالتكنولوجيا الحديثة، اطلاعه على السياسات الدولية ومآربها، إتقانه اللغة الفرنسية،الخ.) بالموروث المتعلق بالتصورات عن الزواج وحقوق الزوج على الزوجة، حيث يضمن سرده مقولات تراثية حول العلاقة الزوجية الجنسية والعذرية، دون أن تتم الإشارة إلى ذلك، كما لو أنها جزء من بناء خطابه، في اشارة واضحة الى التركيب المعقد للأقوال والمواقف، التي تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة. وتتقن الزوجة من جهتها اللغة الإنكليزية، تشرب البيرة، ترتاد المسبح، وتحمل الهاتف النقال، وتخرج مع الشباب، أي أنها تشارك في ممارسة تحول ثقافي جديد، يفضي الى تحويل معنى الأنوثة ودلالة الزواج. لكنها من جانب آخر رغم صراعها والثقافة السائدة، فإنها تخضع لبعض مرتكزاتها الهامة[11].

يشير هذا التداخل إلى تغيرات على صعيد الثقافة العالمة «التي تهتم بما وراء الحاجات الأولية والضرورية»[12]، والتي جرى التواصل معها. إلا أن التعارض أصاب بعض المرتكزات الاعتقادية (مثال تمسك الراوي بالعذرية وبصور محددة عن العلاقة الزوجية) التي استبطنها الراوي، وتعذر عليه رفضها، أو الخلاص منها. ذلك يشير إلى أن الثقافة كما تعاش في راهن الرواية، تدل على امتزاج آفاقها من ناحية، والى إرباك فيما يخص التصورات الحميمة عن العلاقات بين الرجال والنساء، إذ تتداخل المعطيات الثقافية الجديدة التي يعيشها الطرفان، مع التصورات الموروثة عن النوع وتشكيلاته الثقافية والاجتماعية، خاصة عند الراوي، وتتداخل في سرده الأزمنة والحقب، ويتعذر عليه التوفيق بينهما. بينما لا تواجه الزوجة الصعوبة نفسها للتوفيق بينهم، فهي مبادرة وتفرض إرادتها ورغبتها في تحويل الدلالات.

يتقاطع الحيزان ليفترقا من جديد،وكأن اللقاء مستحيل في سياق ثقافي مربك، وملتبس، تتحكم فيه أوضاع المتعامل المجتمعية والثقافية، وأوضاعه الذاتية بما له من قدرات وكفاءات. وما اختلاط الأزمان إلا إيحاء، وترميز إلى هذا الإرباك الثقافي بين الهويتين، الذي يصعب جلاؤه، والتوفيق بين عناصره. وكذلك دلالة على ديمومة الحال منذ زمن. هكذا نشهد فشل العلاقات بين الجنسين في هذه الرواية، كنتيجة طبيعية

لهذا الافتراق والتصادم: فشل زواجه، وفشل سلوكه الاجتماعي، في محاولته التحرش الجنسي بالخياطة، بعد زواجه بفترة قصيرة، وفشل علاقاته السطحية السابقة مع النساء والتي غلب عليها طابع اللهو والآنية، وفشل علاقة زوجته بابن خالتها الذي تعلقت به، لكنه تزوج من امرأة أخرى، وفشل الحياة الزوجية بين امرأة عمه وعمه، وغياب الحب عن مجمل هذه العلاقات.

يفضي تخطيط الفضاء السردي الجنوسي على هذه الشاكلة إلى استفزاز التصورات التقليدية عن الزواج عموماً، والعلاقات الحميمة بين النساء والرجال خصوصا، التي تبدو أكثر تعقيداً من مجرد تبسيطها إلى رضوخ للتقاليد ورفض المتغير والمستحدث في حياتهم. فالراوي يعيش مهموماً في حيزه الذي لا يتقاطع ويتوافق كما يرغب مع حيز زوجته، يتطلع إلى سعادة زوجية، لكنه يقع في عثرات متتالية لدرجة تلاشيها نهائيا. كما أنه يحيل إلى صراع ما بين سحر نموذج المرأة/الزوجة الذي استندت مقوماته إلى الموروث[١٣]، وكونه مقولباً يتمثّل معارف مكتسبة،لكنه لم يخضعها للتجربة،وللتساؤل عنها. مما جعل تصوراته الثقافية عن المرأة لا تحيد عن المطابقة مع النموذج المتصور في ذهنه. وحين تعرّض للتجربة، أي الزواج، فإن انبهاره بالنموذج، وطلبه المطابقة معه واقتناعه بصواب اعتقاده، أمور تحكّمت في مسعاه إلى حياة زوجية سعيدة فأفشلته. كأنه ضرب من الاحتجاج على حرمانه من تصورات بنى أحلامه وفقها،فهو ساوى بين نموذج مرسوم لا يحاكي الواقع الذي يعالجه، وآخر استند إلى التجربة المعيشة.

-الانضباط/الانفلات

ومع أن الحيز الذكوري الذي يقيم فيه الراوي/الشخصية الرئيسية هو كلي، وفقا لما بينا،إلا أن النساء تجترح فيه رويدا رويدا مكانا رئيسيا لهن. إذ كلما تقدم السرد كلما هيمنت عوالم النساء على حيزه، وآلت إلى ضعضعة عالمه الداخلي، وإفقاره من مقومات مقاومة الآخر المختلف، أو استيعابه، أو السعادة به ومعه،إلى درجة الهذيان والبؤس «تفاجئني هذه المرأة تدهشني، تضعضعني، تجعلني أضطرب، وأنا أحب المرأة الخجول التي تحلو بالحياء، لكنها رغم كل شيء تثيرني.. أشعر أنها تفلت من بين يدي فلا أستطيع القبض عليها، كالزئبق، أو كالحنكلي «النهري الذي يحتاج الى حلم كبير وحيلة حتى يثبت بين قبضتي يديك»[١٤]. النساء في حيزهن المرسوم تشبهن واقعهن المعيشي، فهن تسللن كي يرسمن حيزاً يجسد تجاربهن وعيشهن. فيصير الفضاء العام ذكوريا ظاهرياً، أي على مستوى السرد وتبئير الرؤية (رؤية الآخر والعالم) وعلى صعيد التصورات الموروثة، لكن النساء تمسكن بزمام محور العيش والتجربة، وتحكّمن بأموره ونهاياته، ذلك يؤدي الى التضارب بين التصور والمعيش. انه سرد يتنازعه خطابان مختلفان: محافظ (رشود) وليبرالي (زوجته) على المستوى المضموني، حيث يعقد الكاتب، على المستوى التعبيري، مقارنات تبسط هذا الصراع تعبيريا، وتجعله فكاهياً وساخراً، الا أنه يلغمه بدلالة قوية تفضي الى تفجره. من هذه المحاولات نذكر أن زوجة رشود شبهته «بموتير المازوت». لقد دفعه هذا التشبيه الى عقد مقارنة بين نوعين من المولدات، غير ان هذه المقارنة مشبعة بالدلالات «فهذا يعني بوضوح أنني أنا أحمى بسرعة لكنني أبرد بسرعة... هذا ما أرادت أن توصله إليّ إذن»[١٥]. يقوده هذا الاستنتاج بعد الاستقراء الى تضعضع ثقته بنفسه، لكنه ينتفض على ذلك رابطاً الاستنتاج بعامل ثقافي خارجي لا يقوى عليه زمن منهما الأميركية؟ هي أم ميريل ستريب؟ للغربيات الصيت ولها الفعل. أو يعيده إلى المؤامرة «لا بد أن يكون كل ما جرى مؤامرة مدبّرة،تلعب فيها خالتي دوراً أساسياً».[١٦] أو يحيله إلى الاعلام المرئي الفاضح «أنا لا أدري ما الفرق بين شاشة التلفزيون وغرف النوم؟»[١٧]

ذلك جعل السرد فجاً ومقززاً [١٨] ومثيراً للسخرية من الراوي، الذي يضع نفسه موضع المخبول والساذج،

في بعض المواقع. وفي مواقع أخرى يستثير السرد الشفقة على أولئك النسوة المرسومات على أنهن ضحية وهن لسن كذلك تماماً، إذ يتدبرن شؤونهن، رغم انصياعهن لبعض التقاليد، يأخذن قرارات مهمة، يتحالفن مع بعضهن البعض لدرجة فرقعة فضائه/أي منظومته التي بناها على هواه ووفقاً لرؤاه[19]. حين ذاك يبدو الراوي أخرقا وخارج سياق مجريات الواقع. صحيح انه يهيمن على السرد إلا أن صوت المرأة، يخرق لعبته وإرادته وقناعته، فإليها وحدها يعود فعل تحويل المعاني. كأن السحر انقلب على الساحر، إذ لم تؤد الهيمنة على الفضاء السردي إلا إلى التعارض والانفصال، والى انفجار وتشظي هذا الفضاء الذي يتحكم به الراوي صوريا وعلى مستوى التمثلات.

فالمنظور الذي انطلق منه السرد أحادي يفتقر الى الانفتاح على الآخر واستيعاب التغيرات الاجتماعية على مستوى العلاقات، على الرغم من حواره مع ذاته المتصلبة عند حدود مواصفاتها وتجاربها،ونقاشه الشؤون العامة المحلية والعالمية. غير أن رغبته في الزواج أدت إلى فتح الحوار مع الآخر، والى فتح السرد لاستيعاب المنظور الحواري وتعدد وجهات النظر والتجارب، وتلوينه بأشكال سردية متباينة: حوارية ومونولوجية منغلقة وقمعية. فالقوة التي تحدد مسار الأحداث (قوة التصورات) تجعل السرد مركبا من سطح سردي تخيلي ظاهر، وعمق سردي يحمل تصورات ورؤى تحاول فك عزلة الذات، والابتعاد عن حال انغلاقها، وعزلها عن السياقات الثقافية المستجدة.

-العنف/المقاومة

هذا الفضاء الذي يتحكم فيه الراوي/الشخصية الرئيسية، جعل بنيته السردية قائمة على الخلاف، كما بينا، فصار خطاب الرواي خلافياً، إذ أنه يمثل معتقداته وسماته الشخصية، حيث نشهد خلافات رشود مع جميع النساء تحديدا. هذه خاصية النص المبني على صوت واحد ورؤية واحدة. لكن قدر هذا الصوت الواحد أن يبني علاقات مع النساء، على الرغم من خوفه من جرأتهن ومعرفتهن بأمور الرجال، واستنكاره لسلوكياتهن، وغضبه منهن. فهو يطلب الود، والجنس، وبناء عائلة ويكيل لهن المديح. لقد قصد الراوي الهيمنة والتحكم وادارة الفضاء السردي عن طريق توزيع الأصوات والأدوار، إلا أنه فقد السيطرة بسبب تصلبه وغبائه وإعمائه وتقلباته، وعدم قدرته على بناء علاقة سوية مع امرأة. وهو يفتقر إلى الحد الأدنى من التكيف مع المتغيرات، وإحداث تغييرات في معرفته المتصلبة والساكنة عن النساء، حتى استعصى عليه القرب منهن، وتبادل الحب وإياهن. إنه يلتزم بحدود الجنس الميكانيكي ولا يصبو إلى تواصل عميق.

وعليه فإن النساء في هذه الرواية مبادرات ومخططات وعلى قدر من المعرفة والثقة بالنفس، ذوات إرادة، واكثر تحررا في رؤيتهن لذواتهن وللآخر، من الراوي ورفاقه، وهن يمثلن أجيالا مختلفة. أما أصدقاؤه الرجال فهم مثقفون وجامعيون ونظرتهم جميعاً إلى المرأة تتبع الذكورية التي تنحو إلى الهيمنة[20]. النساء يواجهن هذه الهيمنة، فالزوجة ومنذ أول لقاء بينهما تطلب بيرة في المقهى، فيغتاظ لأنها لم تستأذنه «كأنني خيال صحراء»، يطلب بيبسي كي يشعرها أنها غلطت، ويزيد الطين بلة حين يضع النادل البيرة أمامه والبيبسي أمامها. فحتى النادل يصنف رغبات النساء في الشراب تبعا لتصوراته عن المرأة. النادل ورشود المتعلم هما على السوية نفسها.[21]

تفاجأ الزوجة بعد شهر من الزواج بمحاولته اغتصاب الخياطة التي صنعت لهم الستائر. تغادر البيت إثر هذه الحادثة، وتجهض وتطلب الطلاق بإصرار بعد أن تبين لها صعوبة العيش مع هذا النمط من الأزواج المأخوذين بذواتهم وبتوكيد ذكوريتهم. أما الخياطة فإنها بدورها تعرض رشود إلى مشاكل، فاخوتها قبضايات الحي، ولا يتورع أحدهم عن ضرب زوجته، ومطالبته بمبلغ من المال لإقفال الملف.[22] هكذا تورط بمشاكل جديدة في الحارة ومع الزوجة، وصار

خائفا على صورته عند أمه من الفضيحة، فصارت «هي تفصل على هواها، وأنا البس ما تفصله هي على هواها!»[٢٣] ثـمـة انـقـلاب في الأدوار، إذ حين قـررت الانفصال عنه صار تابعا لها لا متبوعا، فهي تحاول الإطاحة بسلوكه العنفي البائس. كما أننا نعرف أن والدته ألحّت عليه كي يتزوج، خوفاً من أن يفوته القطار وإثباتا لذكوريته، والخالة دبرت له ابنة الجيران عروساً له، ونفهم من مجريات السرد أنها على علم بأسرارها[٢٤]. النساء اذن خططن لزواجه وهو انقاد لخططهن.

أما والدة زوجته فإنها تحب النساء الخارجات عن المألوف، ذلك لتمتعهن بشخصية قوية [٢٥]، وهي تحب الطرب والغناء، لدرجة إهمالها زوجها المسن،[٢٦] فلم يكن زوجها الرجل المناسب لها، هي التي تتمتع بشخصية قوية[٢٧] . ربما لهذه الأسباب تتواطأ مع ابنتها وتتضامن معها ضد رشود، كأنها لا تريد لابنتها زواجا لا يسعدها كما حدث لها، تقول الأبنة «نقلت لي والدتي عن والدتها أنها قالت:هل كتب على المرأة أن تتحمل كل هذا العذاب حتى يكون لها رجل!»[٢٨]. الوالدة والخالة تتفقان على مشروع الزواج لأن الزوجة أيضا قد كبرت ويجب أن تستقر. وتتشابه الزوجة وأمها في الشكل والمحتوى، وتتفقان فيما بينهما، مما يشعر «رشود» «بانهما تتآمران عليه».[٢٩]

النساء لا يسيطرن على جميع المواقف في حياتهن، لكنهن مع «رشود» سرعان ما يسيطرن عليها. فحتى خالته تمنعت عن إخباره عن ماضي زوجته، في موقف يشير إلى التواطؤ ما بين النساء. وكذلك لا تبوح الخالة والأم بفقدان عذرية الزوجة، بل ربما ساعدتاها في الذهاب إلى الطبيب لتستردها. وهو المسكين لا يهدأ باله يريد أن يتأكد، فيأخذها إلى طبيب لا يثبت له شيئا. كأن الأفكار والتصورات المسبقة عن الأنوثة والزواج أضعف لدى النساء في هذه الرواية، من الرجال. تشير هذه المواقف الى أن الثقافة نسيج رمزي من العلامات والدلالات التي يصنعها الانسان ويعلق فيها. إنها نسق رمزي في إنجاز مطرد، يتقاسم وينجز بصفة مشتركة.[٣٠]

و من الطبيعي حضور الغرب في الرواية، عندما يكون الموضوع عن العولمة والنساء. فيبدأ الحضور من العنوان الذي يرمز إلى أولويات السرد «تصطفل ميريل ستريب» التي ترجمها إلى الإنكليزية «إلى الجحيم مع ميريل ستريب»، كأنه عبر العنوان العربي وازدواجيته والعنوان الإنكليزي، أراد حسم الأمور أن الغرب غرب وان الشرق شرق فيما خصّ النساء، وذلك على الرغم من ازدواجية أوضاعهن وتعقيدها.صحيح أنه معجب بميريل ستريب، وتمناها لنفسه حتى بعد زواجه- فالمنطق الذكوري التقليدي ازدواجي، يجمع ببساطة، الحب واشتهاء امرأة أخرى، أو التحرش بها (الخياطة)- لكنه لا يرتضي لزوجته أن تتشبه بميريل ستريب، التي يرمز وجودها إلى حرية النساء في الغرب. لذلك «تصطفل ميريل ستريب»، فهذا شأنها وشأن الغرب وليس شأننا. وعندما غادرته زوجته علّق في الخاتمة قائلا «أحسن»، فقصد أن يقول لها «إلى الجحيم مع ميريل ستريب»، لما تلمس من أوجه تشابه بينهن. فالغرب هو حاضر غيره، وحاضره هو ماضيه وماضي غيره. ها هو رشود يعلق في النسيج الرمزي من الدلالات التي يصنعها الإنسان، فكل الرجال ولأنهم رجال عليهم أن يسيطروا على العلاقات الفردية والجماعية مع النساء. وكأن الذكورية في هذا السياق تمارس على حسابه، فهو غير قادر على التحكم بمصائر النساء، وعلى إظهار قوته التي تُعرف الذكورية بها. فنقرأ في مساره أشكالا من فقدان الأمل، ومجابهات انتحارية، بمعنى أنها تمعن في كشف هشاشته وتشوشه، فيلجأ الى سلوكيات العنف كاستجابة لهذه الإعاقة الذكورية.

يحاول رشود ايهامنا أن في ماضيه تجارب مع نساء تنم عن خبرته وفطنته في التعامل معهن. فهو على سبيل المثال قد تعرف الى احداهن قبل الزواج ، فسعد جداً «لممانعتها» في البدء، فوصفها على أنها «بنت بلد»، بمعنى محافظتها على التقاليد. لكنه سرعان ما يصل

إلى استنتاج يناقض افتراضه –وهذه حال رشود الدائمة– فيتبين له جرأتها وخبرتها، فتصدمه بسلوكها٣١. ثم التقى بها بعد سنوات، و كانت تزوجت وأنجبت، فسعى إلى إقامة تواطؤ بينه وبينها فانفجرت بالبكاء قائلة له «أتظن نفسك أحسن من زوجي!»[٣٢] انه موقف يدل على انتهازيته، وعلى تشييئه المرأة والرغبة.

غير ان مشكل ذكورية الراوي الذي بسطناه يزداد تعقيدا لّما ننكب على تجاربه مع النساء، إذ يبين المثل الذي عرضناه الخلل في تقديره للأمور، الناجم عن معاناته من عدم امكانية التوفيق بين تصوراته عن النساء(صفاتهن كما يجب ان تكون: الحياء، المحافظة) ورغبته بهن. يؤدي هذا الخلل الى أن يصبح رشود عنيفاً ومنتهكاً لخصوصية النساء. فيصير عنفه استراتيجية دفاعية تجيب عن هذا التناقض. كما أن أصدقاءه يخبرونه عن حياتهم الحميمة مع زوجاتهم وصديقاتهم، وهو يمتعض من تصرفهم وأقوالهم، لأن للعائلة حرمتها. هؤلاء يقدمون صوراً عن الزوجات تتسم بالكمال والثبات، والسبب في ذلك يعود الى فحولتهم. هذا هو السبيل إلى عدم شك الزوجات بخيانة الأزواج! لكن «رشود» يثابر على شكوكه .

إنه مهووس وخائف من ماضي زوجته، فيلّحّ عليها بالأسئلة [٣٣]، يرصد معارفها عن العلاقات الزوجية، ويتفاجأ من أي تصرف لها، فتصدمه صراحتها وتعليقاتها، فيصير زوجا يستحيل العيش معه[٣٤]، هو الراغب في تملكها كزوجة وفي تملك ماضيها. لذلك نراه يرصد كل كلمة منها وكل حركة تقوم بها، فتعيش في حال حصار دائم لا تجد مخرجاً منه سوى في مقاومتها له والهروب المؤقت منه، عن طريق امضاء نهاراتها عند والدتها، ثم لاحقا تركه نهائيا. أمست تشنجات ذكوريته عنوانا لسلوكاته وأحلامه، يقول: «سبب حلمي أن أكون ملكا هو رغبتي في أن أتمتع بما شئت من النساء، وفي أن يكون لي وحدي فقط»[٣٥].

يحلم بالسلطة التي تؤهله تملك النساء «فمهما تغيرت الازمنة، وحلّت عادات وتقاليد محل أخرى، يبقى الرجل رجلاً والمرأة امرأة»[٣٦]. يعاني رشود من التغيرات التي أصابت سلوك ومواقف النساء واعتقاداتهن، فيضعه الكاتب في مواقف مأزقيه تؤكد معاناته، هو الذي يعيش في هواماته ويدور في حقل جاذبيتها. تثير هذه المواقف إباحيته وتبين بساطته لدرجة الهبل، و في الوقت عينه، يعرض نفسه الضعيفة والمتناقضة والهشة الى كشف مبدئها الذكوري المهيمن، في الوقت الذي لا يسيطر فيه على شيء، على مستوى الممارسة «وإذا بي أفاجأ بأن زوجتي التي هي لي بالحق والقانون والتاريخ، وبما شئت، ليست لي»[٣٧]. انه قلق الرجل وتململه من تغير نماذج النساء، الذي يفقده التوازن والرجاحة والحب والحنان، والذي يكشف أيضا وسطه الاجتماعي والثقافي وأراءه غير الدقيقة عن الرجال والنساء[٣٨]. غير انه جازف في الكشف عن مشاعره واضطرابه الوجودي وهوسه، ذلك على عكس اصدقائه «لا أحب الشعراء المدعين.. الذين يتمتعون بسماع أنفسهم ويرددون أشياء عن المرأة وعن حرية المرأة.. ولو رأيت هؤلاء الشعراء كيف يتعاملون هم أنفسهم مع النساء!»[٣٩] أو كيف يقدمون صوراً عن زوجاتهم، وعن علاقاتهم خارج الزواج .

هكذا يدخلنا الكاتب الى أجواء الرجال وأقاويلهم عن النساء، فندخل الى عالمهم أو «بيتهم»[٤٠]، كما يقول الباحث الاجتماعي في العلاقات الاجتماعية بين الجنسين دانيال ويلزر–لانغ. والقصد من هذه الاستعارة تبيان الأماكن التي يرتادها الرجال، ويجتمعون فيها، ويمارسون على بعضهم البعض غرساً للتصورات عن الذكورية، وتدعيماً لركائزها،وتعييناً لخصائصها،وحيث يتبادل الرجال مع بعضهم البعض الادوار بين مُوجِه وموجَه. فيستنتج القارىء كيفية تدريب الرجل ليصير رجلا، وتمريره بطقس الذكورية واحترام قواعدها. إلا ان رشود حين يدرك عدم مطابقته لهذه المواصفات، ويلتمس، في الوقت نفسه،

ونفورها منه، واستقواءها عليه، يصير سوقيا وبذيئا وعنيفا[٤١].

كشف ذلك الإرباك الذي أصابه بعلاقته بالنساء، فهو عاجز عن مجاراة التحولات التي طرأت على سلوك النساء، وتغير متطلباتهن من العلاقة بالرجال، وهو بدوره لا يمثل نموذج الذكورية الفطن والمتنبه. بناء على هذه المفارقة تتم المواجهة بينهما ،التي تفضي به إلى ملاحظات فذّة في كشفها لكنها في الوقت نفسه، مدعاة لسخرية القارئ. وهو إذ يعيد النظر يفتح حواراً جديداً يمكننا من فهم بعضنا البعض، ذلك من أجل قبول الآخر ورؤية الأشياء من موقع آخر، كاشفا بذلك الافتراق في وجهات النظر. صحيح أن فشله اسقط الحوار، لكن المونولوغ الداخلي الكاشف، والشفاف، يتيح الاعتقاد بإمكانيته، وأقله بعدم التعامي عنه.انه منحى نقدي استفزازي .

يكشف المعيش في هذه الرواية التحولات في سلوك المرأة وتفكيرها، وتخلصها إلى حد ما، من التصورات الاجتماعية التي تفرض على الرجل والمرأة على حد سواء. فيدخلا في اللعبة والوهم، ويلعبا اللعبة والوظيفة، حتى تصبح هذه هي الجوهر الاجتماعي لكل منهما، الرجل سيد والمرأة مطيعة. نساء هذه الرواية لا يخضعن له مهما بلغت قوته «إنني قررت منذ فترة أن أستعيد المبادرة شيئا فشيئا، وألا تبقى الأشياء فالتة خارجة عن ارادتي بهذا الشكل غير المقبول على الاطلاق، لكن رد فعلها لم يجىء كما توقعته، بل أسوأ بما لا يقاس. جاء رد فعلها نوعاً ما مختلفاً، سيارة مفخخة محشوة حتى العنق بالقنابل الذرية والجرثومية»[٤٢]. وعلى الرغم من ذلك يود الحفاظ على مكتسبات وامتيازات تاريخية تكرست بالعرف، وشكلت رأسمال خصائصه التي تساند ذكوريته. إنه صراع اجتماعي على أشكال من السلطة الثقافية والاجتماعية المتعلقة بالنساء والرجال. والكشف عنه يدل على تضارب التمثلات لديهما، ومقاومة عملية التغيير عند الرجل، فتحوّل الزواج من جراء ذلك، إلى مجال للصراع، وحقل لعلاقات السيطرة. وقد انقلب المعنى الذي تبناه الراوي، ذاك الذي نسج من علاقات القوة. وما الهزء من رشود إلا انقلاب في المعنى التقليدي للعلاقة الذي أدى إلى انفجار سريع للعقد الزوجي الذي قام بين شريكين غير متكافئين: إذ يجد الرجل صعوبة في الاستغناء عن بعض تعيينات الذكورية، والقيام بالجهد اللازم لتكوين علاقة نوعية. هكذا انفجرت العلاقة وكشف زيف المثقف، ونرجسيته وادعاءاته فهو يرفض معاملة الزوجة كذات مستقلة بذاتها. فأكد النظرة التقليدية التي تصنف سلوك الرجل المتحرر جنسيا في دائرة الفحولة[٤٣]، في حين يموضع سلوك المرأة المتحررة في علاقتها بالرجل في خانة العيب. إنه مدخل لتغيير خارطة القوة، ومشاركة في توليد معاني جديدة للعلاقة، وصوغ جديد للقيم.

يشكل هذا النص تجربة تاريخية تعبر عن تأثر الراوي بالمخزون الثقافي حول موضوعة العذرية وبالكتابات التراثية عنها،التي نرى بعضاً من جملها مندرجة في النص دون إشارة يخلق هذا النص استعارة:العذرية، ليبين الصراع ما بين حداثة المجتمع وتقليديته، فيعبر عن سجال في النظام الاجتماعي والمعرفي (التكنولوجية الحديثة والنظام الكوني الجديد والموروثات). فالماضي ليس ماضياً، إذ تعاش تعبيراته وتتجسد في السلوك والرؤية، عندها يتخبط الراوي في حواره الداخلي بين صورتين له: صورة التقليدي وصورة النافي لتقليديته .الراوي في استغراقه في وعيه على المستوى الفردي، ولاوعيه الذي يستند إلى التاريخ الثقافي-الاجتماعي ،يفجّر الصورة الذكورية، ويحيلها إلى أشلاء متناثرة. ففي محاولته إعادة تحقيق التناغم مع عناصر الواقع (التغيرات الثقافية -الاجتماعية عند النساء وفي الزواج) التي تفشل، يفجر صورته من داخلها بعد أن تبين له بعده عن استقبال المتغيرات الثقافية وتعذر قبوله لها، إذ يحدد التغيير ويقصره في حدوده الدنيا. إلا أن تجربته تشير إليه بضرورة توسيع هذه الحدود المرسومة. هكذا يعيد اكتشاف اللاوعي بواسطة التقاليد المتعلقة بصور الرجل والمرأة، وعلاقاتهما الزوجية، فيتجلى لاوعيه

عن طريق التوقف عند آثار الكلام في ذاته، كما يقول لاكان،في المستوى الذي تشكل الذات فيه نفسها من معاني الكلمات -مثل معنى كلمة العذرية.

يقدم النص افتراضات استراتيجية عن صورة المرأة والعلاقة بها، وهي بمجملها محافظة وعلى قدر من التنميط والجمود، وكل ما يعرضه الراوي عنها يصنفه على انه «طبيعي»، فمنظوره قائم على أسس وأعراف ومبادئ مسلم بها وبديهية. لكن قراءة تتجاوز افتراضات النص تؤدي إلى منع القارئ من اعتبار النص قائماً على هذه المسلمات. ذلك يتم عن طريق إبراز التناقض والتنافر بين صورتي المرأة والرجل، والتناقض داخل صورة كل منهما على حدة، والافتراق ما بين الموروث والمعيش، وما بين الرغبة والواقع. فالمبدأ الذي ينطلق منه السرد هو نقد السلطة الذكورية وتفجير صورها من الداخل، من قبل رجل عانى من ارتداد العنف الذكوري عليه.

٢-الفضاء الجنوسي بين الابوية المطلقة؛ والأنوثة المهدورة (توت بري)[٤٥]

في فضاء هذه الرواية حيث تهيمن السلطة الأبوية، فإن المشمولين بمظلتها والخاضعين لأدواتها رجالا ونساء تصوروا مفاهيم هي عبارة عن أدوات، ابتدعوها كي يثبتوا قوتهم ومقاومتهم وسلطتهم التي تتحكم بشتى الظروف، لذلك ينسجون معانيها من خلال التقابل. إذ لا تتخذ المعاني ماهيتها إلا من خلال ربطها بما يقابلها. وتعكس هذه المفاهيم تصورهم للسلطة الابوية واستنكارهم لمفاعيلها على مصائرهم، لذلك فإن استخدامها يؤول الى تركيز سبل مقاومتها في التصور العام.

الهيمنة/المقاومة عبر التذكّر

تهيمن السلطة الأبوية على فضاء الرواية الجنوسي، التي تتحكم بأقدار الشخصيات عموماً. على أن الراوية والشخصية الرئيسية في هذه الرواية هي سارة، ابنة الشيخ/الأب المتحكم بمصائر العائلة. من منظورها نرى الآخرين رجالا ونساء. فأمها اختفت في ظروف غامضة وهي لم تتجاوز بعد الثلاث سنوات.

فتمضي حياتها في البحث عن «تاريخها المفقود» في محاولة يائسة لاسترداده. غير أن تجربتها تقودها إلى الاعتقاد بان المفقود هو في ذاتها وفي دواخلها، وأن بحثها عن ما هو خارجها،أي عن ملابسات غياب أمها، كان هروباً من نفسها، أو بحثاً مداورا عن الناقص فيها. ذلك لأن الذي يُفقد لا يسترد إلا عبر التذكر، فذاكرة اللاوعي تشبه حبل السرة الذي يربط كل فرد بجسد الذاكرة الأكبر الذي يعود الى الذين سبقوه أفرادا وجماعات، فيتم إبلاغه شيفرات من قبل جدة أو أم لم يعرفها. وكم من سلوكات توصف بالذكورية او الأنثوية ليست إلا ترجمة لشكل من التعلم حافظت عليه بدقة هذه الذاكرة التي تخترق العهود؟ فأطروحات ما بعد الحداثة، التي تبشر بالفردانية الحديثة ذات الطابع الآني الذي لا يدوم، والتي تقنعنا بأنه بإمكاننا بناء أنفسنا بأنفسنا وعن طريق الإحالة الى الذات[٤٦] ورفض التمثيل[٤٧]، ذلك بمعزل عن الآخرين وعن فعل الوراثة. غير أن هذه الأطروحات لا يمكنها أن تستقيم إن لم نأخذ بعين الاعتبار ما تورثنا إياه الذاكرة، فالذاكرة هي هذه الحديقة التي احتفظنا بها جيدا، وحيث تتجذر أصولنا. ليس هناك من نسيان حقيقي للماضي، لكننا نفقد أحيانا مفتاح الحديقة. ففي استعادة الماضي تكمن حقيقة من نوع آخر، انها الحقيقة التي تتشكل من الدلالة التي نعطيها للأحداث التي نتذكرها. وكأن الذاكرة تلعب دوراً حكيماً، فهي لا تنقل مجرد وقائع وأحداث، بل تدعونا أيضا الى الاستنتاج. يؤدي فعل التذكر في النهاية الى عدم تكرار المآزق والى محاولة رسم طرق جديدة انطلاقاً من تلك الموجودة، فهي حافظة الوجود الانساني. ترى هل حققت ساره ذلك؟

تروي ساره سيرتها، والتي هي أيضا سيرة قرية درزية بعد الحرب العالمية الأولى وتحولاتها السياسية والثقافية والاجتماعية، حيث أقامت البعثات التبشيرية فيها وفتحت مدارس، وسكنت بينهم، فأدت الى تغيرات في أحوال أهلها. اضافة إلى التغيرات الاقتصادية التي أصابتهم مع ازدهار تجارة الحرير،

والعيش من تربية دودة القز ، ثم كسادها لاحقاً، الأمر الذي أفقدهم سبل العيش. الراوية هي التي ترسم حدود الهيمنة وآليات التسلط، لكنها على عكس «رشود» لا تقوم باستدخال الآخر لمعرفته وإدراكه من الداخل، بل تترك مجالا لحضور الشخصيات لقولها ومعاشها، لان صراعها ليس مع أحد محدد منهم. فالصراع الذي تعيشه هو مع الذاكرة وملابساتها، و مع تكوين تاريخ لها عن طريق استرداد تاريخ أمها الغائب(بناء هويتها). فتلجأ إلى ذكرى ساترة- souvenir ecran [٤٨]، ذكرى أمها المكبوتة في داخلها، تصعدها إلى العلن ، وتذهب في رحلة طويلة من البحث عنها وعن تاريخ ملابسات اختفائها ، حتى تدرك في النهاية أن رحلة البحث عن الأم هي رحلة البحث عن الذات.ويتم توظيف هذه الذكرى الساترة، للكشف عن النظام الأبوي وهيمنته.

تجعل الهيمنة الأبوية، إلى حد كبير، جميع الشخصيات نساء ورجالا في مقابلة مع الأب.وما الصراع بين الرجال والنساء إلا إحالة للصراع مع الأب وللعلاقة الهرمية التي تربطهم به. في هذه البنية العلائقية ذات الطابع التعسفي ،يصير تفسير الفروق والتمييز بين الجنسين معقدا. إذ يمكننا من جهة إرجاع تصورات الشخصيات المتباينة: نساء/رجال، إلى هذا النظام الثقافي المبني على المفارقات في توزيعه لأدوارهم. لكن من جهة اخرى تعيد الراوية- الشخصية الرئيسية تركيب فضاء العلاقات الثقافي، على نحو يجعل من الأب المهيمن في آخر أيامه في موقع الضحية. ففي عجزه ومرضه تنتقم العمة منه ولا تعود مكترثة لأمره. حتى أن ابنته ساره الراوية -الشخصية الرئيسية، تنتقم بدورها منه حين تسرق منه صورة والدتها التي احتفظ بها طويلا ، فيتعذب لفقدانها ويتم استرضاؤه بصورة أخرى لأسمهان، منزوعة من صحيفة، كما لو أنه لا يستحق الصورة الأصل. على أن سلطة الأب تضعف مع التقدم في العمر، بينما تتضح سلطة النساء وقوتهن في الأربعين، على ما تتنبه إليه الراوية[٤٩] .

وإذ يستخدم رشيد الضعيف استعارة العذرية في روايته ليصف علاقات النساء بالرجال، فإن إيمان حميدان تستخدم استعارة اختفاء الأم الغامض لتعالج هذه المنظومة الأبوية المتسلطة. كما لو أن الروائيين أرادا الانتقال بالدال الواحد من مدلوله الأول الى مدلول آخر «يبدو المجاز مصدرا آخر لمعتقداتنا بمعنى أنه صوت يقبل الينا من خارج الفضاء المنطقي وهو يفتقر الى الصرامة والتماسك، ورغم ذلك، فاللامعقول الذي يحمله يساهم في توسيع معقولاتنا»[٥٠]. كما أن الاستعارة ترمز الى نمط من التفكير، وحقائقنا الواعية واللاواعية، حيث «يوجد الشيء الغائب في الشعور عبر «صورة»، وذلك بالمعنى الواسع لهذه الكلمة» «وإذا كان الارتباط بين الثقافة والتجربة هو الذي يحدد التصورات، ويمنحها الوجود، فمعنى هذا أن التجربة لا توجد خارج الأطر الثقافية. فكل تجربة تقع داخل إطار واسع مشكل من التضمينات والبديهيات الثقافية. وإذا كنا كائنات «تجرب» العالم، فإن هذه التجربة تحضر فيها ثقافتنا بشكل مستمر. لذلك، فإن التصورات (والمعاني) عبارة عن موقف تمثيلي نؤول به العالم الخارجي الذي نعيش فيه»[٥١].

تختلف الروائية عن الروائي من حيث تركها حيزاً أكبر للشخصيات عامة وللنساء خاصة. فالروائية لم تقم بعملية ادخالهم على طريقة رشيد الضعيف، بل تركت لهم حيزاً من العيش والكلام عنه. وهي لم تهيمن على نصها، أو على الأقل لم تعطنا هذا الانطباع، فنصها أكثر اتساعاً للآخر. ربما لاختلاف نوعية الصراع: ذكورية الراوي هي التي فجرت الصراع، وجعلت طابعه حاداً؛أما الأبوية فهي منظومة متكاملة تتجسد ضمن أنساق مضمرة وتورية ثقافية أكثر مما تتجلى صراحة. والكامن والمختفي أشد تحايلا لالتقاطه ورصد آليات هيمنته. لذلك تتوزع الأدوار وتكثر الشخصيات على الرغم من أن التحكم في السرد يعود إلى الراوية التي تبين من حكاياتها أن التغيرات الثقافية طالت حياتها (نزلت من القرية إلى المدينة وتابعت علومها هناك، ثم أقامت علاقة مع

كريم الذي تحبه، وهو من طائفة مختلفة: هي درزية وهو بروتستانتي) ثم سافرت إلى لندن وعادت. لكن هذه التغيرات لم تمنع النسق الثقافي-الأبوية- الذي عاشت فيه وتربت عليه من التحكم بها. لذلك نرى سيادة التسلسل الزمني- التعاقب الزمني- في هذه الرواية، للدلالة على استمرارية النسق الثقافي عبر الزمن، مع بعض الفروقات التي تتيح تخيل تغيرات مستقبلية. بينما كان الزمن في «تصطفل ميريل ستريب» متقطعا يتداخل فيه الماضي البعيد مع القريب والحاضر، للدلالة أيضا على ديمومة البنية الذكورية واختراقها الأزمان وعبورها لها، دون طائل.

- حضور الأبوية/غياب الأمومة.

الشخصيات النسائية في هذه الرواية هنّ : سارة وأمها الحاضرة الغائبة، وعمتها العزباء التي تعيش معهم وتود مغادرتهم، ومطيعة الجارة المستأجرة عندهم ، وضحى صديقتها التي ستصير فيما بعد زوجة أخيها، وزوجة أبيها الأولى، والخياطة الأرمنية، والنساء العاملات في موسم دود القز، والمعلمة الإنكليزية، والسيدة الإنكليزية. بالمقابل هناك الجد، الأخ ، وكريم وإبراهيم اليد اليمنى للشيخ الذي يرغب بالزواج من العمة، والمبشرين، وزوج مطيعة والمزارعين الموسميين. لكن جميع شخصيات الرواية، نساء ورجالاً، يكادون يدورون في محور الأب، صاحب السلطة في هذه العائلة والمسير لأعمالها، والمقرر لأقدارها. «أبى رجل تجاوز الستين ولا امرأة له، وله كل النساء»[٥٢].

ينطلق السرد من صورة الأم الحاضرة/الغائبة، التي اختفت في ظروف غامضة. كانت تعيش في الأرجنتين ثم قدمت مع أبيها لزيارة البلاد، ولكن الحرب حالت دون عودتهما. نفهم بعض ملابسات اختفائها، فهي عندما كانت صغيرة جداً في السن، زوّجها أبوها من والد سارة الذي هو من جيله، وأشركه في أعماله، وقد كان غنياً. يبدو من الحكايات المتعددة والمتقطعة التي تروى عنها، أنها أحبت شابا انكليزياً، كان مقيماً وعائلته في القرية، ما لبث أن مات غرقا في البحر. ويبدو أنها كانت حاملا منه بساره، فما كان من أبيها إلا أن زوجها من الشيخ، المتعاون معه في أعماله والمقرب منه. الأم التي تزوجت رغماً عنها وفقدت الذي تحبه، لم تتحمل العيش مع الشيخ، خاصة بعد موت والدها، فهربت أو حاولت ذلك، فنجحت أو قتلها زوجها، لا أحد بإمكانه النفي أو التأكيد، لكن السياق يشير بشكل مضمر إلى قتلها، بالنظر إلى شخصية الأب/الزوج المتسلط. تنتمي الأم الى عالم مختلف جداً عن عالم الزوج، فقد صادر أملاكها بالحيلة، حين طلبت منه الطلاق، والعودة إلى الأرجنتين، فأوهمها بالإمضاء على أوراق الطلاق، وهي في الواقع وقعّت على أوراق التنازل الشامل عن كل أملاكها، هي التي لا تتقن العربية. أمضت الراوية جزءاً كبيراًمن حياتها في ملاحقة حكاية أمها، كي تتعرف إلى الحقيقة. والحقيقة تعاش من قبل ساره على أنها حقيقتها أيضا التي يتوقف عندها مصيرها.

تظهر الأم في الرواية بين صورتين للرجل: صورة أبيها الرؤوف بها الذي رعاها بعد موت أمها، ووقف بجانبها درءا للفضيحة. وصورة الزوج المتسلط الذي لم تحبه، والذي استغلها معنويا وماديا. سارة نفسها تظهر بين صورتين للرجل: الأب المهيمن على العائلة والمتحكم بمصيرها، الذي أذاها حين ساهم في ابعاد أمها عنها، وحرمانها منها، فأمضت حياتها بحثا عن الغائب فيها، وعاشت فاقدة التوازن في هذا البيت الذي يشبه السجن [٥٣] ، وبين صورة كريم الحبيب والزوج، الذي أغدق الحب عليها في البداية، لكنه مضى مسافراً للبحث عن تكوينه المهني، وفرص تحصيله المال. هكذا غدت وحيدة وفقد الحب وهجه في هذه الوحدة وبرد الجسد. فتفشل في الحفاظ على هذا الحب لأنها وعلى ما تقول «الآن أعلم أن القوة التي ملكتها في اختيار طرق حياتي، لم تكن إلا ضعفا خالصا. اخترت السباحة على الضفاف . كأنها قوة الخوف. الخوف من الذهاب حتى العمق ،عمق الخوف نفسه(..) كأن أتألم خوفا من ألم اكبر.»[٥٤] تجاوزت الزواج التقليدي لكنها لم تتجاوز حكاية أمها وفشل

حياتها، فكررتها بصيغ أخرى.النساء في مأزق، بسبب تحكم الرجال بمصائرهن، وسيادة نسق ثقافي يحصر حركة المرأة ويضيق الخناق على قدراتها ورغبتها في الانطلاق وتجاوز الحدود المرسومة .

من جهتها، تعيش العمة شمس وعلى طريقتها المختلفة، بين صورتين للرجل: الصورة الأولى هي صورة الأخ الشيخ، الذي لا يستغني عن إدارتها «للحارة»، أي منزل العائلة الكبير، ولا يستغني عن رعايتها لابنته، وإدارتها أيضا لعمل النساء الموسمي في تربية دودة القز لصالحه. لذلك يعدها بالزواج من إبراهيم الذي يعمل معه، لكنه لا يتحمل فكرة استقلال إبراهيم عنه في العمل، أو إعطائه المال اللازم للزواج، حفاظاً على مصالحه. والصورة الثانية هي صورة إبراهيم الذي يرغب بالزواج منها لكنه يجبن أمام الشيخ ولا يتجرأ على الطلب والإلحاح. فتعيش العمة بين رجل متسلط وآخر ضعيف، بين الأمل في الزواج وان تصبح «شيخة»، حتى زوال الأمل بالزواج نهائيا حين تنهار تجارة دود القز، ويزول الأمل بالمشيخة بسبب سوء سلوك عائلتها، وعلى رأسهم الشيخ في عدم تقواه، وابنه الذي يعشق المدرسة الانجليزية ويصادق المبشرين، وهذا ما ترفضه ثقافة الضيعة. وكأن تسلط الأبوية وغياب الأمومة هما المسؤولان عن وضع النساء بين صورتين للرجال أحلاهما مرّ. الأم، الابنة، العمة هن في مواقع المُهيمن عليهن، يقاومن تلك الهيمنة كل على طريقتها. فالأم تهرب أو تموت، سارة تنجح في الابتعاد عن سطوة الأب،لكنها تفشل في إدارة حياة جديدة لها بعيداً عن صورة الأم المفقودة، وذلك ما يجعل علاقتها بأبيها ملتبسة، فلا تحسمها لصالح الافتراق النهائي عنه أو كرهه، مما يؤثر على قدرتها في السيطرة على مصيرها.العمة تجتهد في العمل من أجل الزواج والمشيخة، لكنها لا تسيطر على مستقبلها الذي رسمته وفق قناعاتها، فتنهار وتنتقم من الأخ الشيخ بإهماله في شيخوخته. إنهن في النتيجة ضحايا نسق ثقافي آسر، يتعذر الإفلات منه كليا.

أما ضحى صديقة ساره، فإنها عاشت أيضا بين صورتين للرجل: الصورة الأولى هي صورة الحبيب، أخ سارة، الذي كانت مغرومة به، وهوبدوره مولع بالمعلمة الإنكليزية وبالسفر. والصورة الثانية هي صورة الزوج الذي صاره حين انصاع لرغبة الأب. زوج غير قادر على إعطائها الحب الذي رغبت وحلمت به طويلا. ضحى هي أيضا ضحية تسلط الأب-الشيخ على ابنه الذي لم يترك له مجال المغامرة والبحث عما يريد، فقمعه له حولّه إلى زوج مهمته بناء عائلة وليس الحب. وهي بدورها حولت رغبتها في الحب إلى رغبة اقتناء الأشياء المادية للتعويض عما فاتها من حبه.

التملك، التسلط (من جهة الأب)، غياب الحب(الأم، ضحى)، غياب الأمان النفسي (سارة) غياب إمكانية المواجهة للتغيير(العمة)، أسباب متعددة لتعدد الفشل في تحقيق الرغبات والتوقعات والاستقرار النفسي. فطغت النزاعات على حياتهن وسادها القلق، فذواتهن في ورطة مأزقيه لا مخرج منها مع سيادة آليات الهيمنة الأبوية، ونموذج النفوذ الذي لا يقبل الاستقلال عنه (نفوذ يستمده الأب من كونه «قبضاي»، ومن مصادرته أملاك عمه وزوجته، والمال مصدر قوة ونفوذ). لذلك كثرت الانزياحات في سلوك الشخصيات، الابنة التي تزوجت على طريقتها وكما ترغب متمردة على سطوة الأب، والابن الذي شغل الأب به طويلا أزعجه وعرضه لمشاكل اجتماعية في القرية واقتصادية حين أهمل العمل في الحقل. تمرد عليه بعنف حين اتخذ مسارا لا يلتقي مع تصورات الأب عن دور الأبن. انزياحات لم تؤد إلى عيش أفضل أو تحقيق التوقعات. كأن حدية النظام الأبوي تسمح بالانزياح -التمرد ولا تسمح في التغيير الجذري للمصير. لكن بين التبعية والتمرد حيز فارغ هو الاستقلال وتحقيق الذات.

المرأة الوحيدة التي تنجو من سطوة الشيخ ،الذي يفرض هيبته على كل النساء والرجال في الضيعة، هي مطيعة الشركسية (من حلب)، الجارة التي داهمت الشيخ يوما في بيروت، متلبساً بجرم اللحاق بإحدى النساء [٥٥]. ان كشفها عثرات سلوكه أتاح لها الافلات

من هيمنته، ذلك بالاضافة الى كونها غريبة عن الضيعة. تتمتع مطيعة بشخصية قوية، متوازنة، فرحة، تقبل على الحياة بنهم، تحب جسدها ،كما الغناء، لدرجة قول العمة عنها «عبكرا زيارات وعشية آهات»[٥٦]. يبدو أنها الوحيدة التي تعيش علاقة زواج وحب ناجحين. لكن ماضيها لم يخل من القهر والعذاب بسبب تزويجها من شيخ مسّن، لم تتآلف روحها وروحه[٥٧]. لذلك نسمعها تردد مراراً أمام ساره، «راحت تفتش عن روحها. ما فينا نعيش بلا روحنا.. أمك لو بقيت هون كانت اختنقت»[٥٨]. هي إذن الوحيدة التي عدلت الميزان ما بين الماضي والحاضر، باتجاه تحقيق ذاتها وتحويل مصيرها. لكنها الوحيدة من بين المتزوجات التي لم تنجب (الأم أنجبت سارة، وسارة أنجبت ميريام، وضحى حظيت بأولاد). ترى هل هي صدفة ؟

أما العمة فإنها تمثل حالة المرأة التي تخضع إلى أبنية التسلط، المرأة المكبوتة عاطفيا وجنسيا،التي لا تجرؤ الانزياح عن نطاق الأعراف والخيارات العرفية، بل على العكس منهن جميعا تمعن في الدخول في الصورة النمطية للمرأة آنذاك (طريقة لباسها،كلامها، صوتها[٥٩]. تطرب لغناء مطيعة ،لكنها لا تجرؤ على الغناء «ربما لا تخاف من أخيها الشيخ،بقدر ما تخاف من صوتها. تخاف أن يخرج صوتها من أحشائها ويرتفع، ولا يعود بمقدورها السيطرة عليه. الا تقول مطيعة إن رغبات المرأة تشبه النمر النائم، إذا ما استيقظت، لا يعود بمقدور أحد لجمها.»[٦٠] هكذا تصف الراوية خوف العمة من تأجج الرغبة ومن الانسياق وراءها.

الأم من ناحيتها، تمثل نموذج ضحية القدر الذي أبقاها في الضيعة بسبب الحرب، وجعلها تغرم بأحد أبناء المبشرين، الذي غرق بدل أن تصير زوجة له.ثم تصبح لهذا السبب زوجة للشيخ بالصدفة، لان الأب لا يعرف سواه في الضيعة. كتلة من الصدف اجتمعت ضدها. إن هشاشة وضعها، وفقا لأعراف وتقاليد النظام الأبوي التي كانت سائدة آنذاك، جعلت ابنتها سارة، تعاني من ثقل الضغوط الاجتماعية عليها، فصارت ذاكرتها عنها مربكة «بنيت ذاكرة من كلام مشتت اسمعه من عمتي مع الجارات والقريبات. كيف كانت وكيف اختفت. اثنتا عشرة سنة مضت وما زال الكلام يجري على كل لسان، بل زاد، منذ بلغت ومنذ أن علمت عمتي»[٦١]. هذه المسلمات المبنية على فرضيات سابقة لحضورها ساهمت في تكوين معرفتها عن نفسها، ومعرفة المحيطين بها. كما أدت الى تكوين طريقة تفكيرها والكيفية التي تتشكل بها أحاسيسها وعواطفها، أي سبل حياتها ووسائطها: «أمي امرأة المجهول.. أحاول جمع نتف أخبار عنها كما يجمع البناء الطوب والطين لبيت تعرض لزلزال. إلا أنني لا أجد في النهاية بين يدي سوى نثرات ذاكرة. تعذبني لحظات أذكرها ولا أدري إن وجدت حقا أم هي صور خرجت من ذاكرة من حولي، التقطتها كمتسولة لأصنع منها ذاكرة خاصة بي»[٦٢].الجميع يسأل عنها «شو عرفتو شي عنها؟.. هي التي فقدت اسمها هنا.لم يعد لها اسم، صارت حرفا متصلا. كنية لمؤنث»[٦٣].انها تعيش برفقة صورة هلامية للأم. العمة تمعن في لوم الأم لتؤكد انحرافها عن طريق الصواب الذي رسمته الأعراف، بينما هي جد ملتصقة بها، ووفية لها. صورة الإثم والعيب والعقاب تلاحق سارة،التي ورثت ميراثا ثقيلا يشدّد على ضرورة عدم اختراق النظام الاجتماعي، لذلك تناديها العمة «يا بنت الملعونة»[٦٤].

ذلك يحيل حياة المراهقة جحيما[٦٥]، دوامة تدور فيها وترى بقية أفراد عائلتها تدور فيها أيضا «أسأل نفسي. لماذا الكل هنا لا يطيقون العيش في الحارة؟ ما الذي في أبي يدفع الناس بعيدا عنه؟ ألا احلم أنا بالخروج يوما دون عودة؟حلم يزيد من ثقل خطايانا، خطيئة أمي وخطيئة آخي. ثقل يدفعني إلى القبض على روحي هنا، والى أن لا ادعها تفلت مني. لكنني احلم بالخروج، وعمتي تحلم بإقناع أبي بان يستلم دينه ويكفر عن ذنوب أفراد هذا البيت وجهلهم. أن

يصبح شيخا ويذهب إلى المجلس ويصلي»[٦٦]. تحاول ساره رغم ثقل المعايير الاجتماعية التي ترمى على كاهلها، الخروج من هذه الشرنقة، أما العمة فإنها عالقة بنسيجها، تبلغ ذلك القرب الذي تطل منه على الحياة التي تشتهيها، وتبقى عند تلك الحافة العالية تشاهد أحلامها من ذلك البعد. إنهما داخل بنية مغلقة تتسم بالشمولية والسيطرة الابوية المباشرة وغير المباشرة، تلك التي تمر عبر اليوميات، فينقضي العمر دون أن ينبىء بالخلاص «يؤجل حياة عمتي، سنة بعد أخرى، كذلك يؤجل حياة أخي. كأن الزمن عنده لا يتسع لحيوات أخرى سوى حياته».[٦٧]

-سطوة الحب/نبذ الحب

إن الذي يعين نساء الرواية على الخروج من السيطرة الأبوية هو الحب، فهو السلطة المقابلة للسلطة الأبوية، وهو موضوع تحاربه. لذلك نراهن متطلبات جداً له وشغوفات به منذ الطفولة. فساره وضحى تقضيان الوقت في قراءات سرية لقصص «أشهر البدائع» وتتحضران للإعداد له «ندرك أن نساء الكتاب يشبهن أولئك الجالسات أمامنا، ولا يشبهننا بشيء.... كأننا نتذكر فجأة أن عالمنا الحقيقي لم يحن وقته بعد».[٦٨] فبفضل هذا الحب يمكن أن تصبح كلاً منهما ذاتاً مستقلة بدلاً من أن تبقيا أداة مسيرة.

والرجال ليسوا بمنأى عن الحب، فثمة صورة أخرى للأب تشوش توقعات الأبنة حول علاقة أبيها بأمها. إذ يحنّ إليها، ويتذكر رائحتها[٦٩] ، وهو يسكت العمة حين تنتقد زوجته الغائبة/الميتة، فتحدس «ساره» بأن أبى يحميني كل مرة تفتح عمتي سيرة أمي. أجد «أيضا بأن حمايته لي تحميه هو الآخر وأن لديه أسرارا لا يريد إفشاءها لأحد»[٧٠]. تغتاظ العمة من ملاحظتها أنه ما زال يحبها «هي التي مرغت شواربه بالتراب»[٧١]. وفي شيخوخته تصير زوجته هاجساً في تفكيره «يركن خلف تلك الصور رجل ضعيف يخفي في أعماقه خزانا من التعاسة ومن غياب الحب».[٧٢] ذلك لأن التصريح بالحب يناقض نموذج الأبوية السلطوي ،الذي يستدعي نبذ الهوى، والضعف حياله، والدفاع عن ملكوته بسلاح النسيان والتجاهل. ان الدفاع عن نفوذه جعل زوجته تدفع ثمن حياتها بسبب الحب. وأما بقية الخاضعين لسطوته فهم ناقمون عليه ويترصدون النيل من سلطته. فالعمة التي لا تتحدث عن الحب بل لا تؤمن بأنه حقيقي[٧٣]، تنتقم من أخيها في شيخوخته، وهذا دليل على حبها لابراهيم الذي عاشت على أمل الزواج به. وفي انتظار تحقيق رغبتها تكدس الأغراض كتعويض مادي عن الحرمان من الحب، لكن عندما تفقد هذا الأمل لا تعود متمسكة بها. ضحى أيضا تفشل في جعل زوجها الذي أحبته أن يحبها،فيتحول حبها إلى المال [٧٤]. يجدر بنا الاهتمام بهذا الموقف، فالمادة هنا لها معان تشخص حالات الانسان المقموع.

مسز دكستر أحبت أخ ساره، لكن الأب تدخل ليفسدها، فغير مسموح في نظامه اختيار الزوجة وكيف إذا كانت أجنبية. على أنه ينتقم من أبيه حين ينصاع لارادته ويندرج في نسقه السلطوي،وذلك بنبذ كل أشكال الحب سواء حيال زوجته أم أبيه.فالتصدي اتخذ عنده شكل النفي والتغييب. أما ساره فهي راهنت على حب كريم أن ينسيها أمها التي تبحث عنها منذ رحيلها(منذ ١٥عاما)[٧٥]. لكنها بالمقابل تمتنع عن تقديم نفسها كاملا للحبيب كما فعلت أمها، والتي دفعت أثمانا باهظة من أجل ذلك «كانت صغيرة وما تعلمت انو الروح ما بتنعطي»[٧٦]، قالت لها مطيعة التي اختبرت الحياة، ومذاك فعلت ساره نقيض أمها «مش رح جير روحي لحدا»[٧٧]. كما لو أن غرقها في بناء حكاية أمها، قد جعلها عاجزة عن بناء حكاية لها، فوجدت أن ما تبحث عنه لن يستطيع زوجها إعطاءه لها [٧٨]، إذ اكتشفت حاجاتها متأخرة[٧٩]، كما اكتشفت خوفها من المغامرة وتحمل تبعاتها[٨٠]. ثم تجد تشابهها في الخوف، وعمتها «بقيت ملتصقة بهذا المكان بسبب الخوف وأمي هربت لأنها خافت منه..»[٨١] .لقد خاضت مجابهات عدة لمواجهة سلطة أبوية دمرت ماضيها، على الرغم من حب أبيها لها، فصارت الكتابة شحذاً

لسلطتها ، وخلاصا من كل أشكال السلطة، بما فيها الحب الذي فقد معناه[82]. كما لو أن سلطة السرد صارت موازية للسلطة الأبوية، إنما على حساب السعادة المفقودة.

إنها سناريوهات مختلفة للعراك والمواجهة مع السلطة الأبوية،وكلها تنتمي إلى نبذ الحب،ومبعثها بالأساس قهر يهدر نزوة الحياة.غير أن نهاية الرواية توحي بأن ابنة ساره مريام الطفلة ستطير بعيداً عن مملكة الأبوية، الشيء الذي لم تحققه سارة[83] ، أي ستوسع مكانها في الحياة، وستزيد من فرص خضوعها لسطوة الحب. هكذا نرى أجيالاً من النساء اخترقت بحدود التنميطات السائدة عن قوة المرأة وضعفها، ونرى أن الرجال أيضا قد لحقت بهم صفات غير معهودة بهم، صار الأب ضعيفاً في أواخر أيامه، والأخ انصاع لرغبة الأب بسبب ضعفه، وكريم بدوره ترك سارة لوحدها بسبب ضعفه في الحفاظ عليها. كأن لا أحد نجا من تشوهات الأبوية وعتمتها، وكأن الحب في هذه الرواية نشيد ضائع ونوره لا يُدرك.

خلاصات

هكذا نلحظ اختلافا في بنية الفضاء الجنوسي في الروايتين، ففي الأولى يسيطر الصراع بين الزوج والزوجة، صراع ينهض من ذات الرجل غير المستقرة والواقعة تحت تأثير صورتها المهجنة ما بين الموروث الثقافي الذي يؤسس تصورات ثقافية عن الزوجة والزوج، بحيث أن خروج الزوجة عنها يعني بالنسبة إليه، عدم الوفاء والكذب، وفشل وصوله إلى «الحقيقة» التي يعيش على وهم الوصول إليها. لقد أعمى نظره عن عيشه في مجتمع طرأ عليه العديد من المتغيرات الثقافية، خاصة فيما يتعلق بتعيينات الأنوثة ومواصفاتها. فتظهر الزوجة أكثر واقعية منه، وأكثر استجابة للمتغيرات، واستعداداً لخوض تجربة الزواج منه.

أما في الرواية الثانية فان الفضاء الجندري ينطبع بطابع العلاقات الأبوية التعسفية، مما يجعل الراوية تخرج أحيانا من الأحداث وتعلق عليها short circuit فيتم المزج بين الحديث من وجهة نظر الراوية الشخصية، والحديث من وجهة نظر الشخصيات الأخرى. فكان هذا الفضاء موزعا بين الشخصيات حضورا وغيابا، رجالا ونساء، وإن كانت الراوية تنسج خيوطه وتتحكم بمساره. الجو مأساوي لكنه أقل حدة وفجاجة وتوتراً من أجواء الرواية الأولى. الكبت الذي عانت منه ساره، هو كبت اجتماعي بسبب اختفاء الأم، وهو تاريخي بنيوي كانت له آثاره في تكوين شخصيتها وسلوكها الحياتي حيال أبيها ثم زوجها.ففقدان الأم يعني فقدان علاقة هامة تلعب دوراً رئيسياً في تكوين شخصيتها، وما الكتابة بالنسبة إليها إلا إعادة تركيب لحكاية أمها أو بالأحرى لحكايتها، وإحالة على تفتت حال جائر وظالم.فتدخل بالحكاية عالم السلطة لتفرط بنيانها ومن مفهوم الانوثة.

في الروايتين تركيز على الإعاقات التي خلقها التسلط الذكوري والأبوي لدى الشخصيات النسائية والرجالية.نبدأ بالعنف الذي مارسه رشود على زوجته، وهو عنف معنوي حين وضعها تحت ضغوطات الترسيمات التي في رأسه، ورغبته إخضاع زوجته لها،إضافة إلى العنف الجنسي، هو المكبوت جنسيا، الذي مارسه عليها، هادفاً منه إخضاعها إلى رغباته وتدقيقا في مخاوفه تجاهها. وكذلك نرى العنف المادي والمعنوي الذي مارسه والد سارة على زوجته، حين طلبت الطلاق،فما كان منه إلا أن احتال عليها وجعلها تتنازل عن ثروتها، وربما قتلها أيضا. وكرر العنف تجاه أخته وإبراهيم فشغّلهما معه لخدمته، ولم يعطهما حقهما المادي كي يتزوجا، بل كان يلجأ إلى التأجيل والتسويف.أما هي فان آليات العنف الممارس عليها معقدة ومركبة بحيث أنها لا تظهر مباشرة وبشكل واضح، وهو موقف أصعب وأدق.إذ إن سلوك أبيها العنيف تجاه أمها قد حرمها منها، ثم غيب عنها تاريخها، وهي شاءت أم أبت مرتبطة به، فهي تعرضت للأقاويل التي تشوه وتجرح ذاتها الحساسة وتكرس وسائل قمعها، ذلك لأن هويتها غير مؤكدة.فأبوة الأب إشكالية ومختلف عليها، أما أمومة الأم فهي مؤكدة، إلا أنها فقدتها وهي لم تتجاوز الثلاث سنوات: المؤكد غائب والحاضر غير مؤكد! إنه مأزق وجودي عنفي من صنيع الأب.

النزاعات هي الآلية الثانية لفرض الهيمنة الذكورية والأبوية. فالنزاعات في الرواية الأولى تقوم على الخصام حول الأدوار، أي دور الزوج ودور الزوجة، ودور الزوج يمثل موقفا دلاليا ووضعا دلاليا، إذ لا يمثل صوتا فرديا فحسب، بل دليلا على الالتزام بموقف ثقافي يجسد الانحياز الجنسي ضد الزوجة. والنزاعات هي أيضا بين تنميطات تؤطر دور ووظيفة المرأة والرجل معاً، وتتميز بالتحيز والتصلب وافراغ العيش من مضامينه الحديثة، بالنسبة إلى المرأة، ومحاولة إخضاعها إلى النمط المتبنى، رغم إعلان رشود نواياه الحسنة لإخراج المرأة من «القوقعة التي وضعتها فيها التقاليد»، فهو لا يتوانى عن تكرار «أن الرجل رأس المرأة، وأنه قوام عليها، وأن هذه سنة الله في خلقه»[٨٤]. أما النزاعات في الرواية الثانية فهي على الحقوق، أن يكون لسارة أم، وتاريخ واضح لها، وهوية مؤكدة. أن يكون للأم الحق في اختيار الحياة التي تناسبها. وأن يكون للعمة الحق في الزواج وأن تصير شيخة، وأن تحظى ضحى بالحب الذي ترغب به من زوجها، وأن يكون لسارة الحق في زواج يقدم لها الحب والدفء والحضور.

وغياب الحب أو فشله هو نتيجة سيادة القمع،آلية أخرى من آليات الهيمنة. ففي الرواية الأولى الحب غائب كلية وبديله هو الجنس الفج، هناك فصل بينهما بدل أن يجتمعا. أما في الرواية الثانية فانه حاضر عبر غرام الأم ودفع ثمن حياتها من أجله، وعبر غرام ضحى وفشله بسبب تسلط الأب على زوجها، الذي كان بدوره مغرماً بالمعلمة الإنكليزية. وهو حاضر في صورة إيجابية عند سارة وكريم، إلا انه يؤول إلى الفشل بسبب فقدان سارة الاستقرار النفسي، الناتج عن فقدانها لأمها بظروف غامضة، إضافة إلى ظروف كريم في العمل واستسلامه لها. فنطاق الخيارات العرفية تحد من التطلعات والرغبات التي تحقق الذات.

وأخيرا غياب السعادة، عامل قهري فاعل من عوامل الهيمنة. رشود بائس وكذلك زوجته، لا يجمعهما الحنان والتوافق والانسجام. بسبب الاحباطات الناتجة عن ضغط الموروث الذي يحيل إلى غياب الثقة بالآخر، وعدم اليقين بمقومات الذات والآخر.لكن سخريته تعوض عن هذا الفقدان والارتباك في التعامل مع الآخر.

أما في الرواية الثانية فان الشخصية الوحيدة التي تعيش السعادة هي من خارج الضيعة ومن خارج العائلة، إنها مطيعة الشركسية التي أتت من حلب. غيابها عن العائلة دليل على القهر الذي يعود إلى تسلط الأب من جانب، ومن جانب آخر يعود إلى مرحلة التحولات الثقافية-الاجتماعية التي شهدتها الضيعة بعد الحرب العالمية الأولى التي تضمنت إمكانية التغيير، وتعطيله في آن معا. يغيب التناسق والتوافق في مراحل الهجنة (قديم/حديث) وتنهض الطاقات والقوى الجديدة للتغيير. يبقى السؤال هل كانت النساء قادرات على تعديل وجهة الفعل المهيمن إلى وجهات أخرى؟

هاتان الروايتان تتيحان القول بأن بعضهن عدل وجهته لكن ضمن حدود، إنما شرعا الابواب على التغيير. ففي الرواية الأولى الأم تساند ابنتها كي لا تعيش مقهورة في زواجها. وفي الرواية الثانية خطّت ساره طريقاً يبتعد عن النظام الثقافي المهيمن، إلا أنها لم تتجاوزه كلية، لكنها تشير في الخاتمة إلى إمكانية تحقيقه من خلال طفلتها مريام. من هذا المنظور، فإن الروايتين تسائلان الواقع الثقافي- الاجتماعي، وتنتقدان وتكشفان آليات هيمنته، خصوصا فيما يتعلق بالتشكيل الثقافي -الاجتماعي لهوية الرجل والمرأة على السواء؛ وبهذا المعنى، فإن من نتائج السلطة الأبوية والذكورية المسيطرتان على فضاءي الروايتين الجنوسي، ان هاتين الروايتين ليستا في نهاية المطاف، سوى نقض لهما وتفكيك لدعائمهما، فنجدهما تتفاوضان باستمرار في تحديد المعاني والهويات. إن الأمر أشبه بصراع من أجل توسعة الفضاء لمعاني جديدة. فهل نحتاج تبرير اهتمامنا بهذين النصين؟■

الحواشي

١ محمد عناني،المصطلحات الادبية الحديثة،الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،القاهرة ،١٩٩٦

٢ التيجاني القماطي،الثقافة بين الانطولوجي والانتروبولوجي، الفكر العربي المعاصر، عدد ١٢٠-١٢١ شتاء ٢٠٠٢، ص.٣٤.

٣ عبدالله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الانساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٠، ص.٧٤.

للجندر، في Gender and History in Western Europe,Edited by Robert Shoemaker and Mary Vincent, Arnold, London, 1998, p.2.
٤ انظر تعريف: Anne Oakley

٥ انظر Pierre V.Zima,pour une sociologie du texte littéraire,Unions Générale dEditions 1978.

٦ رشيد الضعيف، تصطفل ميريل ستريب، دار رياض الريس للكتب والنشر،٢٠٠١

٧ Welzer-Lang(D.),Molinier(P.),Hirata(H),Laborie(F.).Le Douaré(H.),Senotier(D.).Dictionnaire critique du féminisme,Presses universitaires de France,2000.

٨ Bourdieu (P.),La Domination masculine,Paris ,Le Seuil,1998.

٩ انظر معجم مصطلحات التحليل النفسي، جان لا بلانش وج.ب. بونتاليس، ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط.٢، بيروت ١٩٨٧،ص.٦٧.

١٠ رولان بارت، شذرات من خطاب العشق، ترجمة الهام سليم حطيط وحبيب حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،الكويت ٢٠٠١، ص.٨٠.

١١ استرداد العذرية مراضاة للزوج.

١٢ محمد مفتاح،مشكاة المفاهيم،النقد المعرفي والمثاقفة،المركز الثقافي العربي،بيروت ٢٠٠٠،ص.٣٢.

١٣ في عدة مواقع في الرواية ينظر الراوي في الف ليلة وليلة الى علاقة النساء بالرجال ،خاصة الملوك،ليستنتج خيانة النساء لهم.فهو مهووس بهذه الفكرة ويرددها في أكثر من موقع،ويتصرف مع زوجته على أساس هذا الخوف.أنظر على سبيل المثال،ص.١٢٠-١٢١.

١٤ تصطفل ميريل ستريب،ص.٨٣.

١٥ تصطفل ميريل ستريب،ص.٨٤.

١٦ تصطفل ميريل ستريب،ص.٩٥

١٧ تصطفل ميريل ستريب،ص.٨٧.

١٨ أنظر،ص.١٢٧-١٣١.

١٩ انظر،ص.١٤٥-١٤٦.

٢٠ Pierre Bourdieu,La domination masculine,Seuil,Paris 1998,p.76.

٢١ تصطفل ميريل ستريب،ص.٩١.

٢٢ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٠١.

٢٣ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٠٢.

٢٤ تصطفل ميريل ستريب،ص.٩٧.

٢٥ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٢٤.

٢٦ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٤٧.

٢٧ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٤٧.

٢٨ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٤٦.

٢٩ تصطفل ميريل ستريب،ص.١٤٥.

٣٠ كليفورد غيرتز، في زمن سوسيولوجية النص الادبي الى سيميائية النظام الاجتماعي، محسن بوعزيزي،الفكر العربي المعاصر،١٢١-١٢٠،ص.٩٣.

٣١ أنظر ص.١٣٧.

٣٢ أنظر،ص.١٣٥.

٣٣ أنظر،ص.١٠٩

٣٤ انظر،ص.١٢٦

٣٥ انظر،ص.١٢١.

٣٦ انظر،ص.١٤٣.

٣٧ انظر،ص.١٢٢.

٣٨ انظر،ص.٥١.

٣٩ انظر،ص.١١٥.

٤٠ Daniel Welzer-Lang,Virilité et virilisme dans les quartiers populaires en France,VEI Enjeux,n.128 mars 2002.p.13.

٤١ انظر على سبيل المثال،ص.١٣١-١٣٣.

٤٢ انظر، ص.١٣٣.

٤٣ لا توجد كلمة لتفخيم الأنوثة على شاكلة الفحولة!

٤٤ نميز بين الذكورية والأبوية. لقد أعطينا سابقا تعريفات الذكورية، أما بالنسبة الى الأبوية، فهي ذلك النظام الرئاسي للعائلة، حيث الأب هو المخطط، وواضع القانون، والرادع، والغادق، وهو الذي يتحكم بمصائر أفراد عائلته والتابعين لنفوذه. انها الصورة الأشمل والأكمل للذكورية.

٤٥ ايمان حميدان، توت بري، دار المسار، بيروت ٢٠٠١ظ

٤٦ Self-reference.

٤٧ representation

٤٨ مصطفى حجازي،المصدر المذكور،ص.٢٥٠.

٤٩ توت بري،ص.١٠١.

٥٠ ايلي نجم،في المجاز،نوافذ،٢ حزيران ٢٠٠٢.

٥١ عبد المجيد جحفة،سطوة النهار وسحر الليل،الفحولة وما يوازيها في التصور العربي،دار توبقال للنشر،المغرب ١٩٩٩،ص.٩-١٠.

٥٢ توت بري،ص.١٠.

٥٣ توت بري،ص.١٠.

٥٤ توت بري،ص.١٢٩.

٥٥ توت بري،ص.٣٦-٣٧.

٥٦ توت بري،ص.٣٥.

٥٧ توت بري،ص.٤٣.

٥٨ توت بري،ص.٣٢.

٥٩ توت بري،ص.١١.

٦٠ توت بري،ص.١٤.

٦١ توت بري،ص.١٢.

٦٢ توت بري،ص.٢٠-٢١.

٦٣ توت بري،ص.٢١.

٦٤ توت بري،ص.٢٢.

٦٥ توت بري،ص.٥٠.

٦٦ توت بري،ص.٦٠

٦٧ توت بري،ص.٢٨.

٦٨ توت بري،ص.٣٨.

٦٩ توت بري،ص.٢٠.

٧٠ توت بري،ص.٢١.

٧١ توت بري،ص.٢٢.

٧٢ توت بري،ص.٨٨.

٧٣ توت بري،ص.٦٧.

٧٤ توت بري،ص.١١٠.

٧٥ توت بري،ص.٩٧.

٧٦ توت بري،ص.٩٧.

٧٧ توت بري،ص.١١٢.

٧٨ توت بري،ص.١٢٣.

٧٩ توت بري،ص.١٢٥.

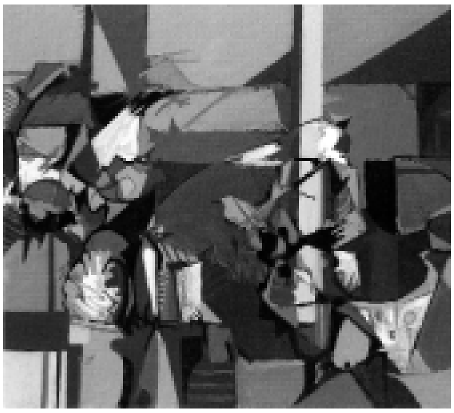
٨٠ توت بري،ص.١٢٨.

٨١ توت بري،ص.١٣٦.

٨٢ توت بري،ص.١٣٧.

٨٣ توت بري،ص.١٤١.

٨٤ تصطفل ميريل ستريب،ص.٩٠.



الفيضان

فصل من رواية (الينابيع)

عبدالله خليفة *

1

كان عليٌ يسأل الليل والمطر وأنصال البرق. وصل حافة البحر الغارق بالمياه والضؤ والانفجارات. ثمة هاجس مخيف يعيدُ أقدامه إلى الطرق الأولى، إلى الخيوط الذائبة في الذكرى.

لم يتصور أن رحيل العواد سوف يسبب له كل هذا الحزن والحيرة والغضب. هذا الغياب المفاجئ المخيف أرعبه: كيف ينتهي الإنسان في ارتعاشة شمعة، تاركاً زمنه وأشياءه للمجهول؟

كان ذلك الماضي على مرمى حجر منه، حيث العواد وحضنه الطيب ووده الغامر وحيث فيّ..أمه .. الممزقة .. المغتصبة؟ هو الذي جاوره في رؤيتها..

يصيح:

ـ لماذا كان قاسياً على ذلك الرجل الرهيف، وجعلته موجة البشر المتدفقة غضباً وعنفواناً، يرمقه بغرور، ولا يرقُّ لكهولته ووحدته..

عاش بلا زوجة، وبلا ابن و لا أخ، وقاسى في ذلك البيت الصغير الرث، صانعاً فرحاً في هذه الغابة

* روائي وقاص من البحرين.

● اللوحة للفنان **عبدالكريم البوسطة** / البحرين.

الحجـريـة، في ذاك الـذل الـواسـع لـلـنـاس، في الجوع الضاري للمرأة، والخبز والأصدقاء..

في ليلة موته فوجئ بتدفق المدينة كلها تحت المطر والـعـاصفـة. عيـونهـم تتـلألأ بـالـغضب وسـط الأضـواء المشـروخـة والـعـتـمـة الجارحـة. احـتضـنـوه ورفـعـوه، وصدحت أغنية منسية له.

سلموه كل شكوكهم وخناجرهم. وراح يبحث في صحراء جافة من الأصوات والوجوه.

كان الرجل الجميل متروكاً لسنوات طويلة يتشقق من الوحدة والخمرة والتبغ والجوع. كان قادماً من برية متجهمة تكره الغناء والنساء.

وحده إبراهيم زويد الذي أمتلك زاداً غزيراً من الحكايات.

لم يعرف أن يكون إبراهيم، هذه الصخرة التي نـفـضـهـا بـحـر الـعـواصـف والـثـورات والمجاعـات، هـذا الكائن المشوه، بهذه الرقة والحنين.

كان إبراهيم يرتجف بكاءً ويخنق وجهه في كفيه ودموعه.

كانت أصواتٌ هامسة تطن حاقدة:

ـ هو الذي قتله ! هو الذي كان يحسده!

لم يكن علي يستطيع أن يقتحم كل تلك الذكريات الحميمة، والحب، ليفاجأ بأن هذا الكائن الذي تعذب كثيراً، ووزع أعضاء جسده على خريطة الأرض، ولم تعطه إلا الدكاكين المشبوهة فرصةً للالتصاق بالأنثى والأسرة، يمتلك كل هذا الحنين والحزن لصديقه..

هو أيضاً أخذ نصيبه من تمثال الوطن المحطم هذا. أعطاه حلوى وسمكاً وقصصاً، وأحب أمه كما لم يحبها أحد..وتعذب دونها .. واختفى حين رحلت!

كـأنـه يـرى الآن مـدى انـزلاقه، وتفـاهـتـه، وحسـده المروع المشين..

يا للموت، كيف يُنقي البشر، وينير العتمة، ويصّعد الروح!

كان بكاؤه يختلط بعزفه، وبصرهما معاً، يعودان في آخر الليل، متعتعين، نازفين، أيقظت أصواتهما الأجساد المتخشبة، والنجوم النائمة، والنخيل الغارق في السأم، وعصافير الورق..

بحث أصدقاؤه عن كل خيوط الجريمة بلا فائدة. المطرُ غسل الأقدام والأحذية والطرق وملأ الدروب بالأشباح.. مثل هذه الليلة..

المطـر يـتـدفق فوقه، سيـوف الـرق لا تقتحـم درع جسده. تتركه ينزف. أشباح تتراءى على خطوط الماء. الـطـرقُ شـبـه نـاضـبـة.. شـتـاء آخـر ممتـلـئ بـالميـاه والضجيج والأخبار المذهلة. خريطة العرب الغارقة في الوحل والدم والحمى تتألق بانفجارات نور. نهر النيل يتدفق حراً.

وقف على فم طريق ملتوٍ. كانت المزاريب تهدرُ قربه. تحفرُ الأرض العطشى، والفقاقيع تتفجر..

رأى رجـلاً يـحـدقُ فـيـه. في ذلك الـزقـاق الضـيـق الممتلئ بالماء، كان مذهلاً أن يرى انساناً يتطلع فيه.

حاول أن يهز عينيه، "ليخربش" خريطة الماء والعـتـمـة والظـلال والـنعـاس، فدوى طلقٌ ناريٌ عنيـف قرب أذنه. سمع الجدار يتفتت.

اختـفـى الـرجـلُ بسـرعـة، وسـمـع اقتحـامه للنـقـعـة وخـوضـه الماء بـقـوة، انـدفـع وراءه، ورأى ذلك الشـبـح يتوارى في حي الشيوخ، بين تلك البيوت العالية والقلاع القديمة.

تجمد عقله لحظات، وهو يسترجع أزيز الرصاصة والجدار يتأوه عنه، والمطر ينهمر لا مبالياً.. حاول أن يجمع ملامح الرجل فلم يستطع..

من ذلك الطيف الغريب من الماضي، من وشوشة العواد، من ترنم المحب الفقير المتروك للنوى والتحلل، من شكوى إبراهيم، من الأغنيات النازفة لأمه، من لغو الطرق والشواطئ، رأى شجرة من حب غريب متناثر، ذائب عبر الزمن والسيوف، أبصر ملمح امرأة فاتنة متوارية وراء النغم والنزيف..

وهـو واقـف مـغـتسـل، يـرنـو إلى الـنـوافـذ الخشـبـيـة المنمنمة بالطيوف والأسرار، رأى شبحاً؛ جسد امرأة وشعرها المتناثر..وكأنها تحدق فيه وتشير إليه!

2

هل يمكن لميّ أن تزرع الموت بيديها؟ أن يتحول حليبها إلى سم، وأن تغدو ترنيماتها وحكاياتها وأشعارها وعواطفها إلى صدأ ورصاص؟!

□ أيها الولد الذي نموت من أضلعي من خلقك؟ هل الحيات هي التي فطمتك، وكانت بنات آوى أترابك والكلاب الوحشية ربعك؟!

كانت صورة خالك وكتبه وأوراقه وآلامه وأحلامه مرايا طفولتك وصباك، كنت تجري لاستلام رسائله وهو معذبٌ في الغربة، وارتعشت وتغذيت على سطوره، وحين جاء اندسست بين ضلوعه ومداد أصابعه..وكدت أراك تحلق بأوراقه وأحلامه!□

كانت صورة العواد شريطاً ملوناً لا يتوقف. اسطوانة تدور وتحفر قلبها. إنها هي التي هجرته، ورحلت وراء البرية، ونسيت البحر والريحان، وجاءتها ملامسات خاطفة لإنتاج الأبناء، ثم كبرت الوحدة والتهمت القصر والروح والأفق، وظل العواد يكبر فوق الأرض وبين النجوم، وتسللت إلى مخدعه مرة ففاض الحب، وعادت تحبو في أزقة المحرق، باحثة عن ترابه وأصابعه..

في تلك الليلة المليئة بالمياه والرياح والمخاوف والمارة، أهدته النعي، قدمت فيه النصل من ضلوعها، من أحشائها.

كيف أمكن لهذا الطائر أن يغدو ذئباً؟

لم تنتبه إلى جموده وتحجره المتزايد، وكيف طرد كل طيور الشعر والكلام والخال من صدره، كيف راح يمشي ببدلته العسكرية فوق العصافير وأحلام أخواته؟

كانت تبحث في خريطة صدره عن علامات، عن ضباع استوطنت حفره الغائصة في الأسرار والبراري والخيام. كان يتوارى، ولم يعد صدرها ميناءً ولا منارة، وعيناه بدأتا تنفثان حمماً. اشتبكت معه مرة، فوجدت طوداً من حصى يحوي قلبها..

أي حوار يمكن أن ينشأ بينهما؟ أية أسئلة من الممكن أن تطلع في هذه الأرض الملغومة؟

حين يحدث مثل هذا الحوار فإن رصاصة أخرى ستستقر في عظامها.

حين جاءت تلك الليلة، مبللة بالمطر، عاد هو بعدها. رأته ينهار. لم يتعلم القتل بعد. ظل مرتعشاً وهاذياً.

سألته:

ـ أأنت مريضٌ.. مصابٌ بحمى؟

لم يجب، وأبعد يدها بقسوة عن جبينه.

ـ غسان.. ما هذا الدم ؟!

حدق مرعوباً في كم يده. ظل طوال الليل يغمغم. أحست أنه ربما كشف أمرها وعرف سرها! وما هذه النظرات الجافية والغضب والكره إلا ثمار الفضيحة!

ترنحت قرب النافذة، ترى خطوط المطر الخافتة. تلمح سقوف بيوت الفقراء الكثيفة، غابة الأكواخ والبيوت الحجرية والطينية الصغيرة المتلاصقة وهي تقاوم هذا الماء القليل المثابر، الذي يطفو بمواعينها وملابسها ورقادها.

تسمع تأوهات الناس:

ـ ارحمنا يا رب العالمين!

يتفجر لهو الصبية وارتعا شاتهم الفرحة المندفعة وراء البردي المتساقط كرات صغيرة وامضة بالضؤ.

انكشفت السماء عن بروق وابواب ووجوه. توحد الماء والدمع، الضؤ والآيات، البحر والكلمات، الفقر والضحك والعاهات، ووجدت نفسها صبية تبحث عن وجوه الأزقة والأخوة، في الليالي المقمرات اللاتي تتلاعب بالأضواء والظلمات والحلوى والقبل، وبدأ زخمٌ من النشيج يملأ صدرها.

حينذاك تعالى صراخٌ مرعبٌ من أمعاء الأزقة. تداخلت اهتزازات القناديل بسيوف المطر وعواء الريح، وبذلك البكاء الغريب المرير الذي اندلع من قلوب الدروب، وتوحد بالماء والأنصال والدماء، وبالضؤ الخافت المترجرج، وبالصراخ المعدني القاسي:

ـ المغني قُتل، قُتل ولم يمُت، قتل..

والدم كان ينهمر من أصابع ابنها، المتشنج،

الغافي، الصاحي، المرعوب، لم تجعله بدلته الحديدية جريئاً بما يكفي، وفي ليلة واحدة فقدت حبيبين، وربطت بسائلها بخشب النافذة، وروحها بتلك الأزقة التي لا تصحو إلا في الموت، ولا ترفع رجالها إلا إلى المقابر، ونزلت الدرج ببطء، وراح يتلولب أمامها شريطٌ ملتهبٌ من الذكريات والبعد والحب، واقتربت من القاتل الذي أخذته حمى من النار والمياه.

هزته قليلاً، ثم غرزت أصابعها في صدره.

ـ ماذا فعلت ..ماذا...؟

لم يكن نائماً. كان لا يزال يمشي في المطر. بعد لم يصل المنزل، وهناك خطوات تطارده، والسماء تفتح نيرانها فوقه، والعواد لا يزال يغمغم بلحنه، والدماء تتدفق من ثقب جبينه المتسع، وتتحد بالمطر، والزوابع!

3

هناك ريح تأتي من صوب البحر، من صوب الأحبة الغادرين! فترفق يا قلب بي ولا تبكِ. لا تتزفني أمام صحبي . لا تخذلني في قمة سطوعي. أنا الآن رجلٌ ملأت وطني صحوة وغضباً.. وغداً لي شان أكبر ! بإشارة من يدي تصحو المدن وتنام، بورقة من قلمي تتدفق الجموع ولا تعود إلى بيوتها!

يكاد بدر أن يتأوه، وهو يرى الكعبة التي عند البحر، بيت العزيز عادل خسرو، مزدانة بأطواق المصابيح الملونة، ويأتي عصف من الطبول والطارات والأصوات، خنجراً مسموماً يغوص في الصدر، فلا تدمع العين ، ولا يتشنج الوجه، بل يبقى صلباً، رقراقاً وكأنه لا يُشوى بالنار!

جموع فقراء الحي التي ملأت الساحة والطرق، حُجزت عند الأسلاك، وبقيت تتطلع إلى القدور بعيون وامضة.

يشق بدر وثلته الصفوف، يأخذهم الحرس إلى البوابة، وجميل المدهون يبعد أيدي النواطير بقرف.

ثريا !

صادفها مراراً وهي تسعى للدخول في دهاليز الإدارات، ولا ترتعش لمرآه. تركت كل هذا الهدير والنهر البشري المتدفق للحرية. يذكر رسائلها التي تنتظر رؤوس الكبريت المشتعلة في الليل العربي. من يصدق أن هذا الكائن الجميل المرهف بالحب والنور، يطير بعيداً نحو أوكار البوم !

عرفت من تتزوج.. سامر جمعة الحادي. يحمل وراءه كل أرزاء والده. تاريخ شبكة العنكبوت، لكنه لم يتعكز على هيمنته، لم يطر فوق كهوفه وجلاديه، وتعلم بإصرار غريب، وشق طريقه في كلية مخيفة، ثم انغمس في تعليم بين أنابيب النتروجين والمعادلات والطباشير، فألهب هذا غيظه وإعجابه!

لكنه لم يجد سوى هذا البيت ليقتحمه وهذه العائلة ليقطف وردتها النارية، وكيف قبلت بقالب الثلج هذا؟

كانت هذه قلعة تنتشر فيها فرضيات الحرية. هنا تنادمت الرؤوس وصرخت للأرض والغد. هنا انتشرت صحف العرب الأولى، وعم البكاء للمذابح..

والآن.. كل الخصوم هنا! كل النسور التي شبعت من لحم البشر تحلق هنا سعيدة، غير خائفة من الهدير المتقلقل في باطن الأرض الحبلى!

عليك أن تصافح كل هذه الأيدي الملوثة وتبتسم، وعليك أن تدوس على قطعة قلبك النائية وسط تجويف روحك.لماذا تنأى هذه العواطف عن دكان السلع ومسلخ الدم والنقد، متوهجة هناك في قبس ناءٍ، في تجويف القلب والروح؟!

هاهو جون سميث يتقدم إليه بدماثة وقوة.زوجته مارجريت توليه ظهرها غائصة مع رجال مغمورين، كيف يتفقان ويمارسان الحب هذان النقيضان؟! في كل لقاء لا بد أن يدس بضعة ثعابين في صدره ويتركه مع سمومها، يقول:

ـ ثمة عاصفة هوجاء قادمة، كل شيء يتجمع ليكنس المرحلة..

ـ أجل، من سيبقى، من سيرحل؟!

ـ ربما أنا وأنت معاً، من يدري!

كان يرى ثريا وهي تتقدم فيكاد قلبه يتوقف. متألقة في فستانها الأبيض. لم يكن النور يشع أبداً بهذا

الفيض، أهو جسر الاتصال بالإله؟! كيف هوى هذا الكوكب في المخازن الملأى بالبضائع؟ وهو يجثم مع امرأة لا يحبها، تنتج الأولاد والمواعين والضجر.

كلما دنت ثريا منه تزلزل. هذه الفتنة والعيون البريئة والخدود الناضحة بالبروق في معية سامر الأسمر الغامق كأنه الرماد، من الذي جمع بين الياسمين والتنين، بين الورد والسبخ؟!

كان قلبه النازف المتقافز تحت أقدامه، يبغي أن يرتمي في أحضانها باكياً، لكنه هز رأسه محيياً كدبلوماسي متحجر، والتفت يكلمُ أحداً دون أن يرى وجهه، أو يسمع كلماته.. وهو يدوس قلبه بحذائه.

تساقطت عليه الأنصال في الحفل. أولئك الشيوخ والموظفون الإنكليز والتجار الكبار يؤنبونه ويمدحونه ويقطعونه.. وهو يخوض في مستنقع مليء بالحشائش والضفادع والتماسيح، وعقله يصرخُ: أخرجْ! وقلبه يتلفت ويتطلع إلى العنق الطويل المضيء، كأنه درجٌ إلى السماء، لا يأخذ روحه إلا إلى التنور، وبصره ينهار تحت قدميها، أو يهرب إلى الحيطان والجثث!

أجراسةُ تقرع عظمَهُ: ماذا تريد منها الآن؟ تخلت عن المجد العظيم في سبيل كرسي في وجر الذئاب! اخرجْ، اخرجْ، لا تلفت إلى الوراء وإلا تحولت إلى عمود من رماد!

أنت تمشي فوق البحيرات، وتقود السمك إلى شباك الصيادين، وتفتت من الكلام خبزاً للحشود، وتنسجُ لها وطناً من ضؤ..

تأخذه الثلة رغماً عنه إلى السيارة والطريق، وصخب الجدل، ومرأى البحر والجسر، للدخول في أمعاء المحرق والبحث عن علي وعصابته.

يصرخ جميل:

ـ من أين طلع لنا هؤلاء المارقون؟ علي.. كان هذا صبياً جاهلاً.. يوزع جرائد لا يقرأها!

أمعاء الطرق ملتوية، مطفأة، ثمة رجال في فم كل زقاق، يدققون في المارة، وحين رأوهم حيوهم بمودة.

يأخذونهم إلى عمق المدينة.

هنا تتنفس الصدور بنقاء. شيءٌ مختلف عن حفل العرس. تغمره سعادة. يذهل من الصبية الذين تحولوا إلى صقور.

أذكرْ الآن زحف الصاعقة! هؤلاء رجالٌ لا يعرفون الخوف. مياه أصابعك صارت شلالات!

حشدٌ من العصي والعظام والعيون الحارقة.

أيتها المحرق، أيتها القلعة المزروعة بالبيوت والأيدي والحجارة، والقوارب، والمقاهي، والبراحات، أيتها القديسة المسلحة!

وحين رأى بيت سلطان المزين يغدو مقراً للرجال كاد أن يبكي!

ـ يا وطناً لا يتوقف عن صنع الأبطال!

4

لا يعرف بدرٌ وعليٌ لماذا هما مختلفان متصارعان. الحب والإعجاب الذي يكنه الفتى شحب ورحل حين صار رجلاً . وبدر الصاعد فوق الحشود لم يعد مهتماً بشباب مغمورين.

وهو قد ظن أنه وهو يدخل هذا المنزل الخرب الرمز، أن كل هؤلاء المجهولين سينصاعون لكلماته، وأن أصدقاءه القادمين، الكهول المهابة في كل مكان، لن يرضوا أبداً بهذه الفوضى التي يغمرها جمهور المحرق المتحمس والصارخ والناري.

مجالس التجار كانت ترتجف خوفاً وقلقاً من أولئك الرعاع الغامضين، والإضرابات والمسيرات راحت تتفجر في كل مكان، وبدأ الناس يتجاوزون ثلته..

بدر عندما رأى الأزقة المحرقية بكل هذه الحرية والحماس والقوة ذهل، لأنه لم يستطع أن يفعل شيئاً من ذلك في مدينته، في العاصمة التي غدت مفتوحة للضربات المباغتة.

أُصيب بالتقلقل والحيرة، ثم ومض نورٌ غريب:

ـ ما هذا يا علي؟! أنت تخرب كل شيء بنيناه بصبر. إنهم ينتظرون أي عنف ليطبقوا علينا.. أين نحن منهم؟ ماذا يستطيع إخوتنا وراء البحر أن يفعلوا؟

كان صمتٌ عميق يطبق على أولئك الشباب ذوي

الشباب والهيئات المتواضعة.

كانوا يضعون لهم المساند وراء ظهورهم ويقربون المدافئ من عظامهم، ولكنهم لم يكونوا مبالين بكلماته..

تحدث علي بجرأة:

ـ وانتم ماذا ستفعلون في بقية المدن حينما يطبقون عليكم؟ كيف ستحمون الناس الذين قذفتموهم في الشوارع؟ هل ستحميهم القراطيس والمجلات؟ لا بد من الاندفاع الآن حتى نملك كل شيء!

هاج بدر:

ـ هل أنت مجنون؟ انظر إلى السفن التي تملأ الخليج!

وقف عليٌ وكل عروقه تنتفض:

ـ ونحن سوف نحرقهم، لن يمروا من هنا!

ـ بأي شيء، بالجريد؟!

ـ وأنت ماذا تفعل .. غير الخطب؟!

تدخل آخرون لفض الاشتباك. تكلم بعض الكهول بهدوء، لكن سالم الكهلان اندفع فجأة بقوة:

ـ لماذا تكسر يا بدر من مجاديف هؤلاء الفتية الأبطال، إن حشودهم الشجاعة ومعهم بحر الناس ستهزم الغزاة!

جف ريق بدر، وتعثرت الكلمات بين روحه وفمه:

ـ كيف ستقفون أمام .. الآليات التي تمطر ناراً؟!

كان ثمة صوت داخلي فيه، من زغب ذلك الزمن، يهتف معهم! وتأتي أكياسٌ وفواتيرٌ وتثقل روحه، ولكن شيئاً من البصر يرى الحريق.. ويدرك أنه لا يستطيع أن يوقف هذا الحماس، وقد يحتاجه وقد يبحث عنه فلا يراه!

صاح شاب:

ـ أيها التجار اللطفاء عودوا إلى بيوتكم!

أصيب بدر بغضب كبير:

ـ نحن نحاول أن نخبئكم في صدورنا مثلما تفعل الطيور الأمهات الخائفات وأنتم تقذفوننا بالطوب؟!

كان الوجه المتألم الدامع كافياً لرش سحابة من الماء فوق الوجوه اليابسة. لكن علياً وقف، ربما فوق الجمر والتنك الملتهب، لا يدري، وقف وهو يحدق فيه، يغور في عينيه، ويرى أطيافاً ودخاناً، وبحاراً بينهما، يبصر خريطة مشتعلة ولكنها تسير كقرش في جوف الوحش:

ـ الحرائق تلتهم بيوت السعف والحقول، والجموع تملأ الأزقة النتنة والخرائب ولم يزل الزيت يتدفق خارجاً بسعر التراب، فلماذا نصبر، وأي شيء سنخسره! يا إخوتنا الذين كنتم معنا، الوداع!

كان الليل أكثر نوراً عندما خرجوا. لم يشيعهم أحدٌ.وتُركوا يتخبطون في الأزقة الأفعوانية المتداخلة، يصطدمون تارة بمزابل، وخرابات، وبعويل أطفال مرير، وببيت ناصر السعد الواسع الفارغ، يقول بدر متفكهاً:

ـ ألا ننام في بيت الشيخ الغائب.. لن يدري بنا أحدٌ هنا!

بيت الحاكم العجوز العنيد المقاتل كان فارغاً.روائح عطنة لاستراحات الغنم والكلاب. وكل حجرة تنطقُ باللذات والعزلة والعزة. كلُ حجرٍ جثم بكبرياء. لم يبق من الصبان شيء. كادوا أن يبكوا، وخرجوا إلى الدروب الصغيرة، وكانت تضخ عمال الفجر لا تكف ملابسُ زيتهم عن البوح. وكانت حمرة غريبة في الأفق، ورماد غريب انتشر في الفضاء، وجاءت حمحمة معدنية من الشمال، ونزلوا إلى محطة ملأى بالباصات، ورأوا خط الشاطئ، وبدت السفن الحربية كالجراد المنتشر وثمة خرز مضيء ينطفئ في وهج الصباح..

5

لم يصدق بدرٌ ما يحدث. كل شيء أمامه مثل حلم. حشود لا أول لها ولا آخر. موجٌ أبيض شاسع وساطع يتخلله ويحيطه سوادٌ نسائي يمتد إلى قلوب الأزقة.

لم يبق أحد في بيته. أُغلقت كل المتاجر والدوائر. توارت السيارات العسكرية وراء البشر والجدران. ليس سوى البشر الترابيون مثل الأرض اليابسة المحروقة بالشمس والجفاف.

ليس ثمة موطئ قدم على الجسر. تدفقٌ يزحف نحو العاصمة الممتلئة بالجموع الفائضة.

لم يعد الناس يصغون لأقواله، وهو فرح فرحاً عارماً بكل هذا الغضب، وهو متوجس توجساً شديداً يصل للحزن الفاجع. كيف يمكن لرسائله الصغيرة لثريا وكلماته في الغرف المغلقة ومنشوراته وذكرى دم والده أن تصنع كل هذه الملحمة، أن يطلع سكان الأكواخ ليتحدوا الحديد؟

كيف يمكن لثلة صغيرة تنحشر بين الدكاكين الصغيرة شبه المفلسة والمصانع المتوقفة، وتكرز في المقاهي، أن تحرك كل هذا البحر من البشر؟!

لم يعد قادراً أن يوقف هذا السيل، كل رجاله يذوبون في رمله ومائه، وجهه فوق البناية والمسارح والأفق، ولا يبصر سوى مشهد صغير، وبقية المسرح الهائل تطلق الأسهم النارية وصفارات الإنذار والحريق، وسعف البيوت يُقتلع والمزابل تتحول إلى متاريس، وأطفال المدارس إلى ألغام في الطرق.

يحدق وينزل إلى مكتب الهيئة وتنهمر علية التقارير الشفهية، وخطوط النار، والبناية الكبيرة تهتز من قوة الجموع المحيطة، وكلماته تتحول إلى كهرباء تسري في البشر.

يبتسم ويصطخب الكلام ورفاقه متحمسون يصخبون، ويقول:

- سيتصلون لنطفئ الحريق، ولكن..

يقول( ):

- لا نريد الآن سوى رحيلهم!

هل صدق عليٌ؟!

ثم أخذت تقارير مقلقة تتوارد:

الجموع خرجت عن السيطرة ،الشبان بدأوا يحرقون العمارات الأجنبية، زجاجات حارقة مجهولة كانت تُلقى على المتاجر والمخازن، بنايات سكنية يسكن فيها إنكليز التهمتها النيران، مقرات الصحف والشركات الكبرى خُربت..

ليس هؤلاء الناس هم الذين صنعتهم كلماته، هذا وحش خرج من كهوف التاريخ، لم يعد أحدٌ قادر على تهدئته. صرخاتُ بدر تتحول إلى نداءات استغاثة وبكاء من أجل أن يوقفوا كل هذا الخراب. الكثير من أصدقائه اندمجوا في موجات الحماس والصخب، ولم يتصل جون سميث ليستسلم. في كل مرة يرن الهاتف يتوقع صوته، حتى انطفأ تماماً وخرست الأصوات فيه، وهربت الكهرباء.

أخذت التقارير تزيده قلقاً:اندفع الرجال إلى البيوت المحطمة يضعونها في الشوارع، امتلأت الطرق بالمسامير والزجاج، تحولت المحرق إلى قلعة من المتاريس والصخور والأزقة المسلحة المسدودة، السفن البريطانية رئيت وهي تفتح أجوافها المرعبة وتخرج حديدها وشاحناتها وجنودها وتقذفهم على الفرُض والجسور الصغيرة نحو الشواطئ، تقدمت العربات المصفحة وبدأت تدوي قذائفها على الرجال المتوارين وراء الصخور، أخذ الرصاص يمزق الأجساد، والجموع تتناثر وتحتمي بالطرق الضيقة ومطر الحصى.العربات تحتل الشوارع الكبرى، والزجاجات الحارقة تتدفق فوق صفائحها، والعيون الزرق المتوارية تتطلع من بين النيران والغضب، الجنود ينزلون صاخبين من الشاحنات مندفعين على كتل الشبان، القاذفة، المنهارة، المتساقطة تحت الحراب..يسحبون الرجال إلى الشاحنات، يصفدونهم بالقيود، يخلون الشوارع، ويطلقون الرصاص إلى أي جسم متحرك، العجلات المحترقة والبنايات تسد الطرق بدخانها القاتل، حشود آليات خاصة تتجه إليهم، نحو شقة الهيئة، قلب كل هذا الإعصار المنفلت..

حولهم حشدٌ هائلٌ من الناس، ينزلون إليه، يطالعون هذه الوجوه السمراء الأليفة، يعود بدر إلى مكتبه، سيجلس هنا ويتصل ويقود بهدؤ.

انتهت في هذا الشارع رحلة طويلة، بدأت من أبوام الخشب والليمون واللآلئ المسافرة إلى الهند، ومن رحلات الأفكار والسكن مع الأخوال والماعز والصمت، ورسائل ثريا المكهربة: أين ضاعت؟ كم كان يحبها

وضاع في جسد ظبية، وكتاب كفاحي الذي صار يكرهه الآن، بعد أن دس خيوطه في اللحم الحي، لكن هؤلاء لا يفهمون سوى لغة القوة، وها هم يتقدمون على جثة شعبي..

راح يدخن ويكاد أن يأكل التبغ، والهاتف صمت إلى الأبد، وجون سميث يضحك في الشوارع، والعربات تتقدم في شارعه الضيق، يسمع صرخات وانفجارات، ونزل والسواعد تمنعه، ومسيل الدموع يأكل العيون والوجوه، والمناديل المبللة تسرع إلى فمه وعينيه، كانت ضجة السنين كلها في سمعه، أشرعة السفن وحطب أفريقيا وثلل الفتية المختبئين في الغرف والمجالس المنزوية التي لا تفتح إلا بدقات معينة، وها هو الموت قادم، والنصر ضاع، وتيتمت العائلة، والنار لا ترحم، قذائف تنهمر، ويرى الرجال يتساقطون، ويحاول أن يرفع راية بيضاء ليسلموا، لكن الأجساد تسحبه بعيداً، كانت ضجة السنين كلها في روحه، كم أخطأنا وصرخنا، وكم تعبنا ويئسنا، وها نحن نموت من أجل تراب، فيا أيها الأطفال اكبروا وأنتم تضحكون، ويا أيها الحب الخائب غادرني.. ظبية سيتركها الآن! أخذها من البرية الهادئة وسلمها للطوفان، وأهله .. يا إلهي إنني لم أفكر فيهم كثيراً!

6

توقفت العربات أمام أحراش المحرق. لم تستطع جنازيرها وعجلاتها أن تصعد فوق هذه الكتل من الحجارة العالية وأسياخ الحديد الطالعة كأسياف. مطرُ الحصى واللهب لا يتوقف، يندلع من النوافذ والأبواب والسطوح وغاباتٌ من الأيدي تلقي بثمار الغضب..

عليٌ يتنقل بين الخنادق والحفر والنعوش الجاهزة، ويرى أمه في كل شبر من الأرض، غطاءها الدامي يُرد إلى ساقيها، فيٌ كبير من النار يغطي الغزاة، فارقصي يا بلادي، وأضحكي يا أمي في موتك واغتصابك..!

يرى كتل الصخور تتزحزح والعربات تتوغل، تطلع كالأنصال في وجهه، لكن جموعه المسعورة ونسوره الجياع إلى الضحايا تنقض على هذا الحديد الصلد والنار المجنونة، تتساقط كتلٌ هائلة من الحجارة وبراميل الوقود وتمتلئ الأزقة بالدخان والحمم وتُسمع صرخات الجنود وأنينهم الطفولي الرهيب، ولم يعد ثمة مكان للقلوب الرحيمة، والعربة الأولى تُثقب وتتجمد في فوهة الزقاق وأحشاؤها البشرية نصف المتفحمة تتقيح خارجاً..

يرى عليٌ الأفق كله مضرجاً، والمعادنُ ينابيع من النار والدم، وفي البرية البعيدة هناك خيطٌ الزيت الأسود يتصاعد عالياً إلى السماء، خريطة الأرض محزوزة بالشفرات، مثل جسد امرأة حبلى مثقوبة البطن، والتماسيح تأكل أمعاءها، مثل أمك الملقاة كالذبيحة في مركز الشرطة، مثل محمد العواد المثقوب الرأس بالرصاصة الغادرة، واسطواناته تشرشر بالحزن والدم والحب، لم تبق سوى عينيك تقاوم المخرز المشتعل، وأزقتك ترفل بعباءات العذارى المغتصبات، يا أمي ها هو أبنك يصعد في فضاء الشهادة، تمتد يداه بالبراكين..

عرباتٌ قليلة تهتز فخراً وهي تدخل الشارع الوحيد الواسع، تمضي في تعرجاته المباغتة ببطء شديد، تُفاجئ في كل منعطف بزجاجات الزيت ومفاجآت الحجر، لتتوقف وجنازيرها تضيء، المحرق نار، ومنذ أن أشعل المجوس لهبها وهي تأكل الغزاة وتشوي السمك، منذ أن كانت سجناً للقرامطة المتمردين وهي تسقي البحر بالحرية، كفٌ من الحجر ملقىً في المياه وهو محارة ملتهبة بالأغاني، خذيني يا أمي إليك، لم يعد العالم وسادة لرأسي المثخنة بالجراح والعواصف، منذ أن عبد المجوس النور وهذه الأزقة لا تعرف الظلام..

تتوقف العربات وتشتعل، ويندفع الجنود من جوفها صارخين لهم أجنحة من نار ودخان!

تضيق الأزقة على علي، الجنود والحراب تقترب، لم ينس رباباً ولا جمالاً، يتحدثان معه، يدلانه على الطرق التي لم تُعتقل بعد، رفاقه ينهبون الأرض، يسيلُ

منهم الزيتُ والدمُ، والحكايات التي ستوزع على الأطفال ويقصقص أجنحتها المدرسون الخائفون، عيونه مستيقظة طوال النهار والليل يتمدد جسده مع الزجاجات والكيروسين وأسياخ الحديد، أمه تعطيه الخبز والماء، والعواد يغني، يصحو على صدرها وينام على عباءتها الممتدة من قاعدة الشمال حتى مصائد الصيادين في الجنوب.

يهدهدها بالزجاجات الحارقة، ويرى نفسه بعد قليل يُلقى في التراب، ويسمع صرخات الرجال واحتضارهم، وانكسار عظامهم، وتراجعهم إلى الجدران الأخيرة التي لا يدخلها إلا رجلان متماسكان، أو محبان، أو عربة متوحشة..

في هذا الكابوس من النور، في هذه الأزقة التي تحتضن حتى تراب أقدامهم، رأى سعد الماص، لم يتخيل وهو في هذا الجري النازف أن يفتح بابٌ، ويخبئه صدرٌ، ويعطيه ماعونٌ لقمة، ثم يرى الكتب الغريبة العاطلة على الأرفف، وهو في شوق ضار إلى رباب لكي يلمس صدرها للمرة الأخيرة.

تتقطع المشاهد بسرعة رصاصة، وهو يلج باب بيت المغني المفتوح المذبوح، ظل دقيقة في الحوش، وحدق في رأس السدرة التي تطل على بيتهم، وكأنه يقيم صلاة أخيرة على روح المغني، ويلمس التراب الذي مرت عليه أقدام أمه. كأنه يسمع وتر العواد وصوته الرهيف ونداءات فيّ.

كانت الأغنية تضجُ في سمعه مُنارةً بالذكرى والدموع:

ـ يا علي صوّت .. بالصوت الرفيع!

قفز جداره، وسار بحنو على رمل بيته، ولم يسبق له أن جامل الرمل هكذا.

دخلت رباب في عظامه والضربات تقلع الباب!

7

وقف جون سميث في طابق بيته الثاني، يتطلع من النافذة إلى البلد التي صنعها وهي تحترق.

لم تعد أصابعه تتصل في كل دقيقة بالهواتف. لم يعد السعاة موجودين ومثرثرين طوال الوقت. لم تعد الرسائل والأصوات والكلمات والبرقيات والحياة والأشجار والبيوت والبراري والمصانع والحظائر والدوائر وعشش الصيادين والجنازات والإجازات، تستدعيه، وتطلبها وتنتظر هزات رأسه وصمته وانفجارات لغته..

الحشود الهائلة لا تستطيع أن تعبر قرب مقره وبيته. البراميل وارتال الشاحنات الكثيفة كلها شاكية السلاح.

إن الحشود تهز الأرض والفضاء. ولم يعد أحدٌ قادراً على إيقاف الجنون.

يقترب من النافذة ويبتعد. يدخن ويتأمل. الفراغ والصمت والآلام القلبية والمناوشات الزوجية تنهكه، وتكاد تقتله.

في مثل هذه اللحظات المماثلة كان في كل مكان. النداءات والبرقيات والأصوات تضعه في كل شبر من الأرض. ويكاد يرى الوجوه الغاضبة ويعدد أصابعها وأوراقها وكلماتها. وتنطلق الرصاصات وقنابل الدخان والغاز والنداءات بصوته. تنام المدن وتصحو على ساعته. يذهب الأولاد إلى المدارس، وتطحن النسوة القمح، ويعود الرجال إلى البحر، ويدخل رمضان إلى البيوت، وتوضع التمور في الصناديق، بكلماته وإشاراته..

لا يعرف ماذا أصابه! ماذا جرى لطوله العملاق، لصحته الخرافية! لماذا تخزه نسمات الخريف، وتزعجه أوراق الشجر المتساقطة بلا أذن منه، حتى الشيخ نايف صمت عنه تماماً، وكأنهما لم يتنادما طويلاً، ويغفوان في خيمة الصحراء معاً..

ومارجريت لا تكف عن تدميره. وضعت أثاث البيت في الصناديق، وعرت الغرف من ملامحها وأنفاسها، فمشى بين الأوراق المبعثرة الباقية والبلاط الذي أخذت منه الريح كل شيئ، وبين الهدوء المرعب الذي يفجر الدم من شرايينه..

هاهي المواكب تعيث الخراب في شوارعه. أعمدة الدخان تتعالى وراءها وكأنها إعصار مخيف كاسح، والهواتف صامتة، لا تسأله عن خبراته وخرائطه وانفاقه البشرية التي زرعها في كل مكان. يسعل بشدة، وكأن النيران في ثيابه، وتكشطُ جلده، وتبقبق في مياه أوردته، فيمتلئ صدره وأنفه بالدخان، ويسعل ثانية،

وأنصال حادة غريبة تلقيه على الكرسي الوحيد الباقي في الغرفة العارية الموحشة.

يهمس:

ـ سيتصلون بي! سيأتون إليّ..

ويتلفت، ويتطلع من النافذة، ويسمع دمدمة الحشود تقترب..

يهتف لمارجريت فتأتيه على عجل، وكان وجهها خريطة ملأى بالضوء والحزن والدهشة لمرأى العالم الخارجي. كانت تصلي للجميع، بعد أن ضاع صوتها في الأسلاك والأفلاك. مذهولة من أنها تغادر البلد وهي في حالة أسوأ من يوم دخلت إليه وقد رأت الأكواخ والماعز والسمك والسفن والغيم متحدة في عزف أخضر غريب.

أعطته دواءه، وربتت على كتفه، وكان مسار النار والأصوات يقترب، وراح زجاج النوافذ يهتز، واضطرب الحرس المتجمد في ثيابه وحواجزه وعرباته..

تحركت الأرضُ وتساقطت الثمارُ الأخيرة في الشجر. ارتعبت وجرت نحو أبنتها، ووجدتها تصحو وتحدق في الستارة.

لماذا لم تسرع بالرحيل، وبقيت ترمم عمارة زوجها المتداعية. تضعُ أعمدةً تحت يأسها وحزنها وانهيارها.

ماذا تجدي الآن الحسابات؟ ماذا تفعل الكلمات؟ سنوات طويلة مريرة وهي تحاول استبدال بدلته الحربية بمعطف عصفور. تستأنس ذلك الأسد. تزرع التماثيل والفصول والأزهار في صحرائه. ماذا تُمسك الآن؟ أين ذهبت الحفلات والشخصيات العظيمة والزيارات ومواكب الخيول والعربات والرواتب الكثيرة وحشود الموظفين والخدم والتقارير..؟

بدأت أصوات الحشود تضج في غرفتها، وتأكل أذنها. تسمع دوي الرصاص فيقشعر جسدها وتتنمل وترتجف. ابنتها تلتصق بها.

الليل ينارُ والضجيج يملأ الفضاء. الزجاج مشتعل وثمة رؤوس أشباح كثيرة، ودوي مخيف، وانفجار ابنتها يحيلها إلى صدفة تبعد الضؤ والصوت والانعكاس عن روحها.

الظلمات تتحرك، والحجر يتكلم، ويبدو المكان غريباً جداً، كأنهم في قطار منهار بطريق ريفي إنكليزي، وهم تحت الأنقاض، أو في نفق، لم تعد السفن ترى، ولا النخيل، ولن تأخذ سوى ذكرياتها الجميلة من النساء اللواتي أعطتهن الكتب والتصاوير وأخذت منهن النسيج والتاريخ.

كأن ثمة حركة عنيفة عند البوابة، وفجأة تفجرت أصواتٌ في المبنى.وسمعت زوجها يتألم!اندفعت إلى زوجها، وابنتها تذعر بقوة، ورأته حياً محطماً، وخيوط رقيقة من الدم تمشي على وجهه. ذعرت، لكنه رفع يده مؤكداً سلامته..

الكرسي الوحيد محطمٌ، وهو على البلاط الفارغ. حوله أحجارٌ وزجاج مهشم.

كان ثمة ثلة من العسكريين ترمقهما بفتور. اقترب أحدهم منها وهمس في أذنها:

ـ يجب أن يغادر ..

حلّ صمت مروع ودهشة ورعب وتحجر الكلام والجسد.

❖❖❖

تجمد في كرسي نقال، وسُحب إلى الشاحنة.

الدم والفجر والأنقاضُ والدخانُ وبكاءُ الطفلة المرير والزجاج المتناثر وأنصاله الباقية في الوجه، والأشياء المبعثرة مثل العمر والزمن، والحقائب المنتفخة الباقية، والصناديق المليئة بهدايا الشيوخ وثمار العمل..هنا كانت فرسه تنطلق حرة نقية!

وها هو الجسر الذي أنشأه. هنا وقف في البحر. وعرف كل الصخور البحرية التي كونته.المدن خربة، والسفن خالية، والرجال متوارون، والدموع متحجرة، والألم، الألم العميق هو الوحيد الباقي في النفس، والحسرة، والمحرق تطالعه، المدينة التي لا تزال تنفث دخاناً وكراهية، المدينة التي كرهها دوماً، تطالعه باقية، البحر حولها، والمصائد، والبيوت الكثيرة الصغيرة المتلاصقة، والبشر النمل، والحطام في كل مكان، وهو يحدق فيها من خلال الغيم، صاعداً إلى السماء ومتوارياً في الفضاء!■

فصول من رواية تحت الطبع: الينابيع . جزء ثالث.



نوستالجيا بغدادية

لطفية الدليمي *

بغداد ترنو الينا من عام ١٩٧٥ او بعده بقليل.

تقول بغداد.

... عقود تهاوت واسدلت على الارض شموسا وقذائف، ونشرت على الساعات غيابا ووجوه نساء.

وجاء من اوصد الافق بالمحظورات الألف ورأيتكم رغم ذلك تداعبون الزمان باللهب،

قلت: لا جدوى من حديثي اليكم..

أراكم وأنا في قلب دائرتي المكتملة وتختض جوارحي لخفق ارواحكم وهي تشقى في زرقة الألم..

تمر أسئلة وسحب..

تهج طيور الزاغ وعصافير الحقول.

تغيب نساء ويتوارى رجال تمرق طائرات من ضواري الفولاذ الشبحية،

يمر عابرون بي وبكم يتفرجون على جنائز وجياع وضحكات ونشيج،

فوضى من الأحداث تهيج حنين شمسي إلى عقدكم السبعيني فأقوم من الصمت الدهري لأفتح

* روائية وقاصة من العراق.

● اللوحة للفنانة **نبيلة الخيّر** / البحرين.

عين اللغة على الرمال المتحركة لأيامكم،

وتتناهى الى سمعي نداءات أرواحكم التي داهمتها المآسي..

.. المأساة ؟.. تعرفونها !..

تعرفون أن لاشئ كامل بذاته في هذا العالم سوى المأساة..

فهي تكتمل بنهايات تبدأ كل لحظة وتدور بالدنيا مثل زوبعة غبار،

قد يكون اكتمال المأساة ضرباً من الوهم، نوعاً من عزاء يبتكره الأسيانون لتحمل أحزانهم وربما تكون محض ثقب أسود في جسد التأريخ..

تقول بغداد:

ـ لو أن طوفان جمرٍ ضرب الارض،

.. لو أن النوافذ أُطبقت أجفانها وانتحبت عند انكسار القلب،

.. لو أن الجسور فوق دجلة انغلقت..

.. لو أن ذلك حدث لي ولكم ورأيتم القيامات على ترابي، سأبقى أرنو إلى وجوهكم الهلعة من وراء غيوم آب..

ما تخليتُ عن أحدٍ منكم إنما أنتم الذين زلت بكم الهواجس فغادرتم النساء ذوات الحصة التموينية المنقوصة ذوات الدفء اليافع الذي تريحون رؤوسكم على لذته..

غادرتم النوم ودقات الساعات المنزلية ونكهات القهوة والشاي وماء الورد وقلتُ سيلبثُ بعضكم على مقربةٍ مصيرٍ من حزني الذي شاخ وتمادى في الصبر..

قلتُ سوف أدلل الباقين الذين لبثوا يعومون مابين ضحكتي وأنيني، وأراهم يسيرون في حقول القمح وبساتين الليمون بخطى غامضة يلاحقون اضواءً مغوية تتوامض من وراء الوقت..

قلتُ سأمضي معكم فإما أن... وإما أن نديم الحب حتى لا نعزز المدافن ولا نمعن طويلاً في سواد الثكالى..

لم تواتني مقدرة التدليل على حبٍ اكتنزهُ لكم وأراكم، أرى رؤوسكم التي ابيضت هاماتها من مطر الفاتكين الاغراب ونيرانهم..

وأسمعكم تتساءلون: ماالذي تعدنا به هذه المدينة في أشواط الزمان التالية..؟

دعوني أنطلق بما أشاء فأنتم نسّاؤون ومولعون بالخذلان وأنا احبكم ولا اطالبكم بثمن..

مرة وحيدة طالبتكم أن لاتتاجروا بالزهور المتفسخة، وأردتُ لكم أن تعرفوا أين تمضي بكم الأحداث وماذا تخبئ لكم الأغماد الحريرية الطالعة من زهور (الديباج) السامة.. لكنكم لبثتم سادرين في موج الرغبات السعيدة..

تقول المدينة:

أعطيتكم برهة يقظة لتدسوا خطاكم حيث تتلاقى الذاكرة والأمل هنا.. حيث تتقاطع الظلمات مع النور والضلال مع المعرفة الحكيمة..

وانتظرت ... ولكنكم تجاهلتم حتمية النهايات وتجاوزتم البدايات إلى أخرى من اختراع أوهامكم..

تقول بغداد..

ـ أنا لا ألومكم.. ولا أسمم أيامي بالسخط وأيامكم..

فلا تنشغلوا في اختراع الأعذار او تبرير مافات وما لم يأت ولا تلتفتوا الى مافقدتموه، حتى إذا ما أدرككم الشوق إليَّ توجب أن تعرفوا حقيقةً واحدة:

ـ إن هذا هو قدري بكم وقدركم بي: أن تغادروا أنفسكم لتجدوها.. وتغادروني لتعرفوا أي خسارة ألمّت بكم..

ولكني رأيت بعضكم يتوارى في الجدران ويوغل في المرايا او يتبدد في الهواء.. وبعضكم يتشبث بحنايا فؤادي وآخرون يهدرونني في دمائهم المسفوكة على أراضٍ لم نكن قد وُعدنا بها..

لابأس اذن، إنكم لا ترونني،وأراكم وأرتجف الان تحت قمرٍ ينهمرُ فضةً زرقاء على مياهي وطرقاتي وشجري وملاذاتي الخفية.. ويشحبُ وجهي فأعرف أن الحب الذي يضنيني استثناء في عادات الامكنة.. وأنني لم اخطئ قط حين برزتُ لكم من ثنايا الحنان وأنا اتربصُ بإيماءات النجوم التي تبث علامات المصير..

تقول المدينة: هاأنا انبذ الوقت والاسماء وأعلن

لكم مباهج العقد الذهبي، اريكم صبا الايام في التقاويم التي تبعثرت فوق تأريخي القريب، وأتفقد كل ماكان لي:

. البيوت الأنيقة والحدائق بشجرها وخطوط زنابقها وعشبها العطر وأقفاص طيور الحب والببغاوات، الطرقات التي لم تكن مكتظة باليائسين، الجسور التي تنبض بوقع خطى العشاق وأتحرى أنين الأزقة وشهقات دجلة لأمضي بكل هذا معكم الى أبعد مما يروم الزمان..

أنا المدينة: أفك الان عقدة الخيط الاخيرة في شبكة أحزاني وأريدكم ان تكونوا هنا حسب تحت وابل من نجوم وأسى لابدّ من زواله..

لن أطالبكم بشئ.. بل انشد فيكم اعواماً مبددة تلاشت في أجراف الرمل..

وأفتّش في جيوب الريح عما سرقته من افئدتكم عندما كنتم مخمورين بأمواج الحياة السعيدة..

تقول بغداد: أنا المدينة العتيقة المؤبدة وها قد كفَّتْ امواج الحياة السعيدة من مراودة خطاي وبعثرت دوامات الدخان أحلامكم على أصابعي وهي تتعالى في الدعاء..

أراكم مرة أخرى في مروركم القديم الساطع، تذوبون او تنبهرون بآيات الجمال أو تموجات الماء أو يغويكم غناء أو اكتمال هوى، وبعدها تلوذون بي لطول مابرح بكم الشوق لأنفسكم التي غادرتموها نحو شهوات متفرقة وتتوارون في مدن لا عيون لها وتعرفون أن السماء لا تنعكس إلا في عيون مدن تشيد حضارات المياه من انهارها.

تقول بغداد:

. أراكم الان في أرجوان الغروب والعصافير والطيور النزقة تصير كرات نار وينحل الحريق في مياه دجلة فيتورد النهر ويتوحش ليغدو نمرا من لهب يتمدد في عروقي..

وأنتم هناك في مدن الحجارة تستروحون نداوة هواء المساء المفعم بإشعاع مميت وغبار..

تتباعدون عن جوهركم واسمي وتهرعون الى وعود تتلاشى لحظة تبلغونها وتتحاملون على عناء الجسد بمحاذاة الايام وترتجفون وتنادونني باسمي وترشون الكلام على الريح لعله يبلغني..

يأتي الليل ليلي أنا، ليل بغداد، فمنذ عصور انقرضت كان لكم ولي ليل جليل تسيل فيه الاقمار والنجوم على سطوح البيوت حيث تترامى أحلامكم وتفيض الاغاني مع شذا الأرض إلى أجسادكم المسترخية في نومها المعلن تحت السماء..

وياله من ليل، ليلنا العبقري الذي نقاوم فيه الحر بشرفات تتوراى في اللبلاب ونحن نرسم ابتساماتنا الذائبة على النوافذ..

أرى غرور بعضكم وجحود البعض الآخر ممن خيل اليهم أنهم افذاذ عصورهم، غرور أكّال مثل صدأ الحديد، ضئيل الحظ في السطوع وانا أغمد الكبرياء في لب أحزاني.

الليل، تقول بغداد:

. ليلي الأنيق الذي قد يستر حباً شقياً بالمنع او غراما سعيدا بالقبول، او يموه فقدان حبيب او خذلان حبيبة في شوارع لها أسماء خلفاء من بني العباس فالرشيد هنا والمأمون هناك والمنصور بينهما والحمائم الفاختات تهج من فوق القباب المذهبة أو المرقشة بالفسيفساء وتحط على السطوح وهي تهدل من شغف أو فزع والقطط تخربش بمخالبها على النوافذ وهي تستروح في أمسيات سمركم المترفة روائح السمك المشوي فوق حطب الطرفاء وتشم دسم الدجاج المحمر في التنانير المسجورة وترى عيونها اللامعة موائدكم المزحومة بكل الطيبات..

أرى اشجار الزيتون قد اعقمت، ترى الم تكن أشجار الزيتون اكثر خصبا مما هي عليه الان ؟.

هل كانت البساتين والحدائق تغتذي بالأمان والكهرباء في ما مضى من سني الوفرة وماعادت الان تنوء بثمارها بعد أن حرمت منهما ؟..

تقول المدينة: أرى الولائم وأعراس شبابكم وولادات النساء ومباهج الحب ورقصات الفتيات بثيابهن الباهرة يلاعبن طيوراً من أسلاك وحرير على

مسارح مغمورة بالأضواء وحولهن تدور الأغاني والإيقاعات، فأشفق من زوال ذلك النعيم وأخشى أن يتسمم الرقص أو يذوي العناق أو تتسخ القلوب بالنوايا أو تذوي الأجساد في الحرمان المعتق، أرى افتتانكم بما تملكون وتصابون بالدوار لفرط انسحاركم بما بين أيديكم وعندئذ تخبو الشعلة الكونية التي توهجت ذات سمو في صدوركم..

تقول المدينة: ها إنني أسمع الموسيقى تغمر الامكنة، موسيقى القاعات الكبرى موسيقى الزفاف، موسيقى المياه، وتحدث في الشوارع طوفاناً وتذيب الصمت الذي جمده الحزن فوق هامات الشجر أو تعرشت خيوطه فوق النوافذ وعندئذ ترتعش الأسوار والشواطئ الرملية على دجلة بمقاهيها ومطاعم أسماكها وسمارها وتتسلل الاغاني إلى غرف الاستقبال الرحبة بتحفها العتيقة وستائرها وأجوائها الفاخرة وتترك الأنغام ألواناً من النشوة على الأرائك واللوحات بينما تتعالى في هبوب الريح عطور غامضة تحرك الرغبة وتهتدي بها الأشواق وتلاحقها النجوم وترسل الأفلاك نذرها لكم فلا تأبهون بها أو تبلغكم بشائر ترتشفونها وانتم سادرون في المرح أو سائرون في نومة الحلم، ترسمون على الطرق والوجوه ماتخزنه الذاكرات عن تاريخي، عن بغداد مضت وربما عن بغداد ماثلة فيكم أو بغداد قد تكون..

تقول المدينة..

- كنت أسرّي عن الكرب القديم وآخذكم في نزهات الحدائق تنهال عليَّ زيناتٌ من ورق فضي وألوان ضوء ثم تخفق على خطواتنا اجنحة الفواخت بحنو لا نعي دوافعه، وتتراسل أضواء النوافذ كأنها النبؤات المشفّرة أو النجاوى تسيرها يد السماء.

تعرفون أن النبؤات تشير الى ما سيأتي، ولكن، ماالذي سيأتي ؟ لا أحد يتوقع ماحدث. فالأحلام احتلت بيت خيالاتكم وامتلك كل فرد مدينته الفاضلة الموهومة برفاه ورغائب واكتفى بما تيسّر له من بيداء الحلم ولم يعد يرى ما يلوح في الغد.

أسمع مغنياً يستنجد بصوت رخيم وينادي من لا يهتك سراً (... يا نجمة... عونج يا نجمة).. ويقاطعه صوت متهدج طالع من البراري ومحطات الرحيل المهجورة، صوت أكلته الظنون وجرّحه اليأس وهو يناجي:

(مرّينا بيكم حمد واحنا بقطار الليل
وسمعنا دك إكْهَوَة وشمينا ريحة هيل..
يا ريل صيح بحزن صيحة حزن ياليل..
هودَر هواكم ولك حَدّر السنابل قِطا...)

ما بالكم تتأسون على المحبات الآفلة وتلبثون في رحبةٍ من اطلالٍ وأشباح؟..

مابال أرواحكم تتوارى في مسيل الدمع وتروح في إغفاءة الوجد ؟؟..

يا لأغانيكم التي تربك جوارحي وأنا أبادلكم الشجن وأنساكم برهة أتأمل فيها ذلك الزمن الذي مضى فاجدكم تنامون فوق السطوح المرشوشة بالماء تبتدعون لليااليكم رغبات وأسفارا واحلام حب وتنسون ماجاء به النهار، ثمَّ تنسمون بمراوح من سعف النخيل نقعت منذ الصباح بماء الورد..

أرى امرأة شابة تترنح وسْنانةً او كالسائرة في النوم وقميص نومها الوردي يحيطها مثل غيوم الغسق، اراها تستلقي على السرير تحت قمر هالك ونجوم شبحية وتطن حول سريرها غمامة من بعوض الحدائق فتقوم وتنشر كُلّةً من الموسلين الابيض حول الفراش وتغرق هي والكلة في أصداء مواويل ومقامات حتى تذوب المرأة في رؤى هواها الموعود وتروح في مدن النوم..

تقول المدينة:

في ليل السامرين اللائذين بأحلامهم إلى أحد النوادي يرقص الرجال والنساء في هياج عاصفي يستبد بهم جنون الجسد والضحكات، وامرأة نحيلة بشعر ارجواني طويل ترقص وسط الحلقة المتنافسة ويرصدون لها جائزة إن هي أدامت رقصها دون الآخرين فترنو إلى الرجال والنساء بعينين من جحيم وهي تدور في رقصها وتعرض فتوتها على همهمات الكهول من رسامين كلّت ابصارهم وشعراء نثروا على

أنفاسها القوافي التي سبق أن نثروها على سواها.

يحتسون نخب انوثتها ويتموج فستانها الأبيض مفصحاً عما يتراءى وراء النسيج وهي تدور مثل كوكب ضلّ المدار والمعجبون يمجدون جسدها بالتصفيق والرغبات والجائزة.

تقول المدينة:

عند انتصاف الليل يغزل مطر آب أحلامكم، فتسحبون المفارش المطرزة على وجوهكم المبلولة اتقاء شماتة القمر وكنتم تعدّون أمطار الصيف أكذوبة طقس عابرة.

أليس كل شيء في حياتكم ومباهجكم عابر وإلى زوال..؟

ها إن المطر يهطل فتهربون من أسرّة النوم فوق السطوح إلى أرائك الغرف وتواصلون النوم حتى توقظكم فيروز بأغنيات الهوى وهي تدس الصباح في قلوب أحلامكم وأنتم تمضغون خيوط الشمس ثم تغسلون شعر الرضيع الصغير بأنفاس الشاي وتدعكون جلده الطري بالحليب وتغادرون الأحلام مع سيارات وحقائب عمل وربطات عنق وترون النساء الجميلات يخطرن على أرصفة الضحى كالغرانيق ويرددن آخر الامنيات على مسمع من فضول العابرين..

تقول المدينة: آه من نهايات الامور التي لا تحسبون لها حسابا، آه لو كنتم تدركون مايحدث عندما يتحطم شيء رقيق وثمين في حجرات القلب..

وأقول لكم وقلت لمن سبقكم:

- خذوا مني ماتشاؤون وافعلوا ما يروق لكم واتجهوا إلى جنائن أحلامكم وسوف ينوجد ماترجونه لحظة تعزمون على نيله..

تعالوا إلي، أتذكرون ما كان هنا ؟..

هاهي المتاجر تعج بالسلع الجميلة، هنا المكتبات الكبرى والمسارح وأرى البعض يدخلون مسرحاً يعرضون فيه مسرحية (رثاء اور) لكاتب سومري مجهول، بينما يشاهد الاخرون مسرحية الاستثناء والقاعدة وها أنا أسمع نحيب القلوب وأنتم تشاهدون فلم (زد) بينما (شادية) تحصد الشوك مع البنات المهجورات في عتمات الرجولة..

الطرقات متهورة والمصابيح ترعش الاشجار بظلالها والرجال يغامرون بأنفسهم في أي شيء ولأجل لا شيء، والنساء الجميلات ينظرن من أعالي الزهو الى المارة المبهورين بسحرهن..

تقول المدينة: هنا معارض للرسم تنوء بالتجارب هنا معرض (كاظم حيدر) الذي جمع اجزاء الساعات القديمة واقام شجرة الزمن المروّعة التي يدور فيها الزمن بالمقلوب أو خارج توقعات الانسان فينطلق رنين الزمان من قاعة (المتحف الوطني للفن الحديث) ليوقظ الشرفات على ما لانهاية له..

معارض من كل صنف. معارض من جدائل شعر امرأة شاءت أن تعلن حرماناتها في اطرٍ مذهبة، معارض من منبوذات الفولاذ تلّوح بأشكال غامضة ومنحوتات تشهد على زوال المعنى، معارض قمصان وكريات من رخام وحصى، تجارب تمضي في وحشة الفراغ وتؤرخ انفلاشات الروح عن الجسد ودجلة يتضاحك ويطلق نواميس المياه الأزلية ليعلقها على جبين (نصب الحرية) إرث اسلافٍ مائيين.

تقول المدينة:

- أراكم تطوفون بأبوابي العتيقة التي أطلقتم عليها اسماءً مقدسة تصون لها حرمتها ومأأبقيته لكم من خبرات العصور الآفلة ودجلة يعدكم بقطف المستحيلات حتى لتبدو المسافات في مخيلتكم صوراً سريعة الزوال فتبادرون إلى طرق أبواب العجائب وأنتم واثقون من اندحار الحزن..

تقول بغداد:

- أرى في مرايا أقاليمي السالفة نساء حقيقيات بأنوثة عارمة وأمومة خلاقة يخلبن عقول رجال حقيقيين ثم يدمرن أوهامهم عن الحقيقة الواحدة التي استمدوا صورتها من كتبٍ وأصوات..

بعض الرجال أراهم يبتكرون غراميات مبالغاً فيها يروجونها أمام سواهم ويخترعون غيرها لتعزيز رجولة لم تختبر إلاّ في بيوت الهوى وهم يرددون في الأماسي قصصاً عن فتيات حسناوات يتقاطرن من

أعالي الطبقات المترفة على وسامتهم وعندما يعودون الى بيوتهم المقفرة إلا من امهات كبلتهن الطاعة بالحنان وآباءٍ يترصدون رائحة الفحولة في خطى الشبان، أجدهم يلوذون بغرفهم المزحومة بصور (صوفيا لورين) و(زبيدة ثروت) و(سعاد حسني) وغيرهن ويتلذذون بفيض انوثتهن التي بولغ في صقلها وترويجها على الورق المباع..

وبعدها ينامون على وسائد غرقت في رماد الشهوات الناقصة.

تقول بغداد:

وأنا المدينة الوحيدة التي لا تبتذل جسدها ولا تذوب روحها في خبّاطات الاسمنت ولا تكتوي بانهمار الفولاذ وأبقى في اكتمالي ممتنعة في حضوري وميسورة في غيابي، ماثلةً في الدهور أمامكم وأنتم تتناهبون المسرات فيما هو أدنى من نبرة صوتي..

تقول بغداد: مهلاً كنت أسمع الفتى (آرمين) يعزف على الفلوت صحبة (غادة) الشقراء اليافعة التي تعزف على الكمان، أتنصتون اليهما ؟..

لا.. انتم بعيدون وهما يتدربان على مقطوعات من باليه (الحسن البصري)، أردت أن ألقي إليهما بباقات الورد، ولكن مهلا ،أين هما الآن ؟.

ها إن (آرمين) يطوف شوارع (سدني) وحيداً يبيع صحفاً أو ينظف الواجهات الزجاجية، وغادة تخفي جدائلها الشقر وأنغام كمانها وراء حجب وقد تلاشى وجهها القمري في حريم لم تكن قد اعدت له..

تقول المدينة: لابأس، لقد تغيرت أشياء كثيرة بعد الحروب وماعليكم الآن إلا أن تستدرجوا الشمس إلى أرواحكم لتنعش أشواقكم التي تخدرت وأحاسيسكم التي جفت فتجعلكم تذهلون عن الخرائط الاخرى والخراب ولا تهبوا أكبادكم لبائعي الأمل في سفن تفتك بمصائرهم..

أنا ؟.. أنا نفسي مدينتكم التي لن تهزم مهما تناءيتم عن صوتي وأراكم تتراكضون في سباق الرحيل، تتدافعون في المنعطفات والزحام وتلهثون ولا أدري ماالذي تسعون لبلوغه سوى التحول إلى كائنات على سلم المنبوذين.

أراكم تنزلقون في المهالك والمتاهات الغريبة وتتهاوى أسماؤكم في المحن الجديدة التي يبتكرها لكم الزمان وأرى ماينتظركم، ولن أخبركم بما أرى، فما يزال في الوقت متسعٌ من المباهج والأمل، مع أن الفناء مخبوء في كل شيء، وهل أخبركم بما أرى ؟؟..

أرى المحن تتخفى في الرمال والمياه والهواء ولن أبوح لكم بالمزيد وسأرجىء القول لأنني موقنة من أنكم ستبلغون ذلك فيما سيأتي من زمانكم وتحرقون تقاويم الحنين إلي..

تقول المدينة:

ـ لذا لا تبددوا الوقت فيما لا يغير الدنيا أو يعزز فيكم رعشة الجمال أو يبعث فيكم شهوة الوجود.. تمتعوا بكل هباتي وامضوا في الجهات شرقاً وغرباً وتعلموا أن ما لا تهزمونه يتحول ضداً لكم وما لاتحبونه يتحول مقتاً لكم وتجولوا في الدنيا لتتعلموا حكمة الألم وبقليل من المال الذي كنتم ترصدونه للعطلات سترون عجائب البلدان وأحوالها..

ماعليكم إلا أن تضعوا اصبعاً واحداً على خارطة العالم وتشيروا إلى رغبتكم في مكتب السياحة حتى تحملكم الطائرات الخضراء الى أي ارضٍ تشتهون..

قد تأخذكم مع صحبة ممتعة الى باريس في بلاد الغال أو إلى سان بطرسبورغ في بلاد السوفييت أو إلى لندن حيث ترون في المتاحف ماسرقوه من ذاكرات بلادكم.. قد تسافرون إلى (نيودلهي) وتطاردون القردة المقدسة وتتعثرون بالأبقار المباركة في الطرقات، قد تذهبون إلى مراكش وتنصتون إلى الرواة الأبديين في ساحة جامع «الفنا» قد تشاهدون باليه (الطائر الأزرق) على مسرح البولشوي، أو روائع الفن في (تيت غاليري) وتسيرون بمحاذاة أسوار القسطنطينية في استانبول أو تنبهرون بالموسيقى في فينيا أو.. أو.. وستعودون إليَّ محملين بالهدايا: كهرمان وفضة وحرير وموسيقى وموسوعات وكتب) وستعودون مسحورين بما رأيتم إنما لا يشغلكم الافتتان بما رأيتم عن سهرة في مرابع شارع أبي نؤاس تغترفون

المباهج في الزوارق وتتذوقون أسماك دجلة وتفاجأون بأنكم قد تقدمتم في العمر وأن أولاد البعض منكم قد كبروا في غفلةٍ من مسيراتكم عندما ترون بثرات حبوب الشباب تعلو جبهاتهم وتسترقون السمع إلى الهواتف فتأخذونهم في سفراتٍ جبلية أو إلى البحيرات، ترونهم يتسلقون السفوح الحرجية في (حاج عمران) أو تدعونهم يكتشفون في خطاهم النزقة هدير المراهقة في دمائهم تحت انهمار الشلالات وتفيض على موائدهم عطايا (منّ السما) أو ثمار الجوز أو البطم ويتذوقون أرغفة خبز القمح الجبلي من أيدي حوريات الغابات اللائي لهن ضفائر شقر وأقراط من نجوم..

هناك تحتسون معهم لبن الماعز الجبلي وتشترون طيور (القبج) ويعشق واحد منكم حورية من بنات الجبال، يقدم لها أساور الذهب وبساتين السهول وتقيمون عالماً من العرائش والينابيع وتتعرفون على أعياد الحياة التي تحدث من تلقاء نفسها وكأنها قدر الجبال وأهل الجبال.

تقول المدينة:

ـ الأعياد فيكم وهي ترقد في غلاف بذرة مكنوزة في طبقات من التعاليم داخل افئدتكم، فلا تدعوا التقاويم المعلنة تتحكم بفكرتكم عن الزمان، وعليكم أن تكونوا قناصين جيدين للضوء والشموس ومتذوقين عالمين باسرار الجمال وأن تفلتوا من قبضة البلبلة..

وأراكم تتنزهون وتنزهون رغباتكم على حافات المغامرة الانسانية وتتوقفون لتتأملوا هل نلتم الجائزة أم خسرتم الرهان ؟ أشفقت حينئذ على وقفتكم التي تقيسونها بالمكاسب وصرخت بكم:

ـ جازفوا وتقدموا وعندئذ ستجدون مافقده الإنسان منذ خطا على طريق الأمل.. منذ جنة (دلمون) السومرية التي ضاعت..

صرخت بكم لكنكم لم تسمعوني، قلت لكم:

ـ ستجدون جوهر أنفسكم إذا جازفتم، فامضوا إلى نهاية الطريق ولا تخشوا شيئاً واعرفوا أن لا نهاية لي..

لا نهاية لي مهما تفاقمت النهايات على سواي..

تقول المدينة: ابحثوا في مدارات اسمي، ابحثوا في المشاهد اللامرئية وستدركون إنني لا أريد أن افجع بتبددكم، وعندما تستعيدون أنفسكم بعد الوقفة سوف تعلمون أين تكمن المكافأة..

لا تبددوا اسمي في الاحزان والمعارك الصغيرة العابرة..

ولا تضيعوني بإعداد التقاويم التي يعلنون فيها العطلات والأعياد بلون أحمر أو أخضر، فتلك ليست تقاويمي..

عندما يبلغكم صوتي، لا تحموا أحلامكم بالفرار الى مدن اخرى..

لا ولا تلوذوا بالحافلات الصحراوية والطائرات والسفن والأحلام المنسوجة من حنين ودموع وندم، ستحاولون نسياني، ستجربون تجاهل صوتي، ستحاولون، إنني أفهم ولا ألومكم، ستحاولون وتسوغون لانفسكم كل هذا لما تبقى من ايامكم..

تقول المدينة:

ـ أراكم، وأرى سواكم في أزمنتي، كنتم تقومون برحلات في زوارق ذات محركات بخارية، تمخر نهر دجلة، تنطلقون من بساتين التاجي حتى جزيرة الخنازير وتمرون بالبيوتات العتيقة التي لها شرفات تدخل رعشة الماء وتشمون شذا الجوري يهب من حدائق القصور القديمة أو تضحكون من تقافز الأسماك وتغنون أو تأخذكم المناجيات، وانتم تنظرون الى أسيجة البيوت المسكونة باللبلاب ومتسلقات الليف وأزهار البوق، وتنهمر صور البنات المختبئات وراء الخمائل على الماء لتغوص بأحلامها في أعماق النهر..

تمرون في أعراس الطير والاوز وغمائم النوارس تنهمر عليكم وتتبعون خط رقصات العصافير وتنمو لأرواحكم أجنحة من امنيات وشهوات. تحتسون الشاي من السماورات وتتناولون الكعك والحلوى، وتمر بكم الاشجار أو تمرون بظلالها وترسمكم على الماء وتمحوكم ريح مباغته وتزولون في برهة ضوء.

شرفات البيوت تنفتح والبنات يلّوحن للمراكب

بمناديل مطرزة وينثرن على الأجراف أغاني الشوق ويتضاحكن لفرط الجذل وترسلون لهن قبلات طائرة والرحلة تتبع شهوات دجلة وتمور النوافذ بأنوار الثريات والاغنيات تحنو على مرحكم المائي، تنامون في المباهج برهة، وبرهة أخرى يظهر البدر ويكشف أسرار البيوت الناعسة على أذيال البساتين النهرية، تسمعون أجراساً وصرخات، وتدور طيور الزاغ حول أصواتكم وتسخر من هيامكم بأنفسكم أو لعلها تنذركم بما لا تعلمون..

تزجرون الطير وتمضون في المحاولة وأشجار الصفصاف تذرف أحزانها غصوناً لدنة في الماء..

كنتُ أخشى أن تستعبدكم كثرة الأمل والابتسامات المتوالدة من مباهج غاربة، أخشى أن تلتهمكم الضحكة الكبرى التي يستولدها القمر والأفلاك من مخاوفكم ذاتها..

تقول المدينة:

ـ لابأس، احتسوا شراب النسيان حين تتداولون الصفقات كما أراكم الآن، أو حين تراوغون القدر أو تنصبون الفخاخ لسواكم أو تقيمون الصداقات الخداعة المتغيرة، أو تتقلبون في غراميات اخطبوطية تضاعف بؤسكم.

احتسوا أي شيء ولن ألومكم.. ولا أنتظر منكم شيئاً ابقوا على مبعدة تقويم من الكلمات والأحزان والخسائر، يفصل بيني وبينكم قرن من الضحايا والدماء وإخفاقات الانسان..

تقول بغداد:

أين أنتم ؟.. أين تمضي بكم المتاهات ؟.. أينكم ؟

ـ ترى ما الذي يدعوني لمواصلة الحديث ؟..

ماذا فعلتُ وافعل باللغة ؟ أشكُ في أنكم تصغون إلي، فالضجة أعتى من نبرتي المائية التي يترقرق فيها حنان عصوري الانيقة..

لا أتوقعُ امراً افضل من هذا، ورغم ذلك، القيت شبكة الصيد على عتبات البيوت وعادت إليَّ بصيد وفير من أوهامكم.. سوف تنسون كل هذا الذي عشتموه بي وعشته بكم في موجتنا السعيدة وسنوات الفرح التي حبست فيها ذاكرتي وبيوتي وطرقاتي القديمة وسوف تصلون إليَّ ذات يقظة، تنزلقون إلى يدي من بين سحب المخاوف وريح الحروب وارتياب الاخر بأسمائكم وضراعاتكم.

سوف تبلغون صوتي عندما تتجحون في استرداد ماتبقى منكم، وبعدها ستخرجون مني إلى قرارات يسهل نقضها.

تقول المدينة:

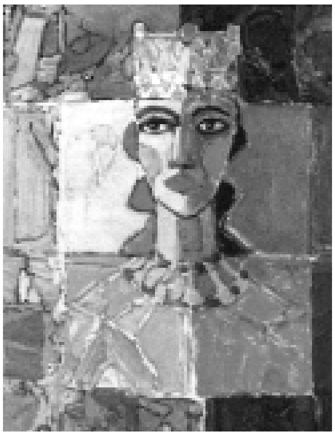
ـ أعرفكم، بل أعرف أن بعضكم عرضة لتسوية حساباتٍ معلقة بينكم وبين أنفسكم التي تتنازعكم إلي، أعرف أنكم في لحظة تالية قد تتخلون عن كل شيء لترحلوا عن خطوتي التي تمضي بمحاذاة الأنهار والشفق.

سوف تقولون: دُعينا لما ينتظرنا، دُعينا لما لا تتنبأ به عظمة حكمتك العتيقة.

ستقولون: عودي يا مدينتنا إلى أطلالك ومساجدك وابوابك واسوارك وكنائسك واسواقك وخاناتك وفنادقك وتكاياك وجامعاتك.

عودي الى حيث السنوات التي تحجب بدل الأقمار والشموس تاريخ صراعات سوف يتقرن ويخمد في طوايا المخطوطات. عودي يا مدينتنا، وتثاءبي ونامي وسوف تجدين على وسادتك العباسية المعطرة قطرات دمٍ من عذاباتنا، سوف تقولون وسوف تديرون وجوهكم إلى جهات تنقصها رعشة الذاكرة ..

وأما جهاتي فإنها تقوم كل لحظة إلى دمائكم وارتجف وأنا أرى فلول الراحلين الموهومين تتردى في البلدان وعند الحدود أو أجد اللا بثين مفعمين بما بعد القنوط.■



نادل النار

مفلح العدوان *

إشارة: (جبرا إبراهيم جبرا.. وليد مسعود..شهد!! أستميحكم جميعًا العذر فقد افتريت عليكم قصتي هذه بأحداثها التي أتخيّلها في الفصل التاسع من رواية البحث عن وليد مسعود!!).

تخالفني الرأي حين أقول إني سرقت اسمها من رواية قرأتها في الهزيع الأول من ليل هذا العمر.. وتتكسر عندما أصارحها بأنّي إذا التقيها أغيب في دهاليز تلك الرواية، ويتقمصني دور حبيبها!! أقول (يا شهد) فتقول (لست أنت وليد!!).

أحاول وأنا أمتصّ (نفسًا) من (النرجيلة) التي تقرقر الماء نبضًا أن أبسّط لها الأمر أكثر، فأتكّئ على بداياتي معها لتسعفني، واذكّرها: (يا شهد، عمرك زائد عمري مقسوم على اثنين هو عمر المتعة، ونحن لا نحتاج بعد المتعة إلاّ بضع سنين من الضياع ثم يليها الموت.. ما الذي يضيرنا لو متنا في الثالثة والثلاثين ؟! بعد هذا العمر كل شيء فائض؛ الحب، العمل، القراءة، الكتابة، الثرثرة، كلّ شيء يا شهد.. كل شيء!).

أختلس النظر إلى السلّم في انتظار (فرح)، هو نادل الجمر.. أرفع صوتي (النار.. النار يا «فرح»).

وفرح يتأخر، والمقهى أنواره ضئيلة وروّاده قليلون.. كنا وحدنا.. أنا، وشهد، وثالثتنا (النرجيلة).. وحين يغيب (فرح) أختلس قبلة، وشهد لا تقاوم.. أرقب السلم فيأتي فجأة والنار ملء يديه مجمرة نصفها صاج ونصفها جمر.. وفرح يبتسم وهو يضيف الجمر بدل الرماد الآفل على رأس (النرجيلة)!!

أحدّق فيه.. أسأله صامتًا.. فرح، ما الذي هداك إلى طريق النار؟! هداياك لكل من يعرفك جمر.. لماذا؟!.. حضورك نار، وغيابك قُبل يختلسها روّاد

---

* روائي وقاص من الأردن.

● اللوحة للفنان **أمين الباشا** / لبنان.

المقهى ما أن تنأى بعينيك عن الحاضرين.. وشهد لا تريد الاعتراف بأنها خرجت من (رحم) الكتب المبعثرة بلا انتظام في مكتبتي..وشهد لا تدري بأني كنت أبحث عنها بين الأحرف والكلمات بملقط مثل ملقط جمرك - يا فرح - كلما سهوت عن أصابعي أحرقتني الكلمات بقلبي أو كوتني الأحرف في عين الروح رغم كلّ الحذر الذي أتوخّاه!!

(يا شهد!!) ناديتها بعد أن ابتعد (فرح) واعدت ذكر أسمها (يا شهد).. متكأي أنت، وبعض سنين خضر بلون الزيتون، بهذا أنبأتني العّرافة، وما كنت أؤمن بالنجم!! لكنها قالت هذا، بعد أن وجدتك جنيّة نفضت عباءة الكتب وخرجت إليّ من ركامها.. ما كنت أعرف من أي الكتب خرجت.. لكن الكتاب كان بيد العرّافة، تذكرته ما إن رأيته عصفورًا يرقد في حجرها وهي تداريه كعاشقة تحضن آخر ما تبقى من أثر حبيبها، فتحته قلبًا ينبض بالكلمات وذكرت أسمك (شهد) ثم قلّبت الأوراق وقرأت: (سبع خضر، ثم سبع عجاف، فسبع من الضياع.. وبعدها الخلاص!!) الخلاص يا شهد.. هذا ما تنبأت به العرّافة.. ارتعشت واقتربت منها.. كان البخور بجانبها وكان الكتاب أكثر توهجًا من جمر(فرح)، مدّت يديها لتنثر البخور على الجمر فانثنى الكتاب معها ورأيت الغلاف مواربًا أمام عيني، كان (لجبرا)، وجبرا هو خالق شهد..وشهد أنت الخارجة من الكتب!!

قالت العرافة: (واسمها شهد!!) فأذعنت بالموافقة، وقلت أنت أمامي أستجوبك: كيف استطاع من أسماك أن يفصّل الاسم عليك ويضع فيه الورد والعطر والرحمة.. أرادك هو، وحيدة له، وأنا أردتك أيضًا لي فرسمتك كاهنة، وحبيبة تخرج من تحت خيمة النور وتغمس أجنحتها بالندى وتسير عينًا على الشمس وأخرى على الياسمين.. آه يا شهد.. لا ألومهم جميعًا إذ يبحثون عنك، وأنت أمام مرآتك تحاولين إقناعها بأنك أنت شهد النور الذي يغزل الضياء ومضة وفانوسًا ومشكاة تؤكد الرؤيا وتخطف الألباب..

آه يا شهد.. كلما زاد (فرح)جمر نرجيلتي ازددت احتراقًا بك وجاوزت القرب منك، فأينك؟! أبحث عنك، أمسك الكلمات أتفقّدها، أنبش تحتها كيما أراك وأنت حجاب وتميمة، وأنت التعويذة التي أردّدها حين أنام لتحمي الحلم وتبقي على لذّة اللّقيا وطيب الحكايا!!

أغلقت العرافة الكتاب بعد أن نسيتني به، وهي تولول بقول: (يا خسارة).. وأحسست ببعض الاختناق فبدأت ألكز الصفحات بكتفي ويدي لكنه كان ثخينًا، كبيرًا، مليئًا بالكلمات والأشخاص والدهاليز كلما اخترقت صفحة منه، ضعت في كلمات الصفحة التالية..أصرخ (أعينيني يا شهد!!)، متكأي في رحلتي بين صفحة وأخرى، كان لقياي بك، وكدت أفقدك مرّة وأخرى، كنت الزئبق الذي لا يمكن الإمساك به، وكانت أقبية الأسطر، ومستنقعات الكلمات تبني حواجز من بعد بيني وبينك!!

وها أنا أخيرًا، معك في الفصل التاسع من الرواية، كوخ حميم من الورق، وحديقة من العواطف، وأنت شهد، وأنا أسير تلك الصفحات في هذا الفصل.. أحاورك، وتحاورينى:

- أبدًا، ما نسيتك لحظة.

× أنت تجاملني، كالعادة.

- أبدًا.

× اعتراف خطير، لماذا لم تنسني ؟!

- أمور كهذه معقّدة، ويصعب تحديد أسبابها.

× أرجوك، سبب، سببان ؟!

- ماذا تريدينني أن أقول ؟! لأنك جميلة؟ طيب، لأنك جميلة، ولأن عينيك في لون العسل ويصعب نسيانهما، ولأن يديك جميلتان صغيرتان ولأن ضحكتك....)

أتخبط جيئة وذهابًا...

والنبض يزداد، والصفحات ها قد تشكّلت خيمة مرة أخرى حولي وأنت بجواري، وفرح دائم الالتفات إلينا، أنحن في المقهى أم في الرواية ؟! أينّا الأصل وأينّا الورق.؟! هل نحن ضيوف فرح أم نحن سجناء الفصل التاسع ؟!

يرتفع صوتي كمستغيث: (النار..النار يا «فرح»)!!

فأسمع خشخشة الورق، وأشتمّ رائحة عطرك وأنت تردّين عليّ: (تلك أوهامك ضيّعتك) وأعصر يديك بين يديّ: «أنت شهد!!» فتسحبينها برجفة حميميّة (ما زلت أسير الفصل التاسع.. لقد تلبّستك الرواية!!) ثمّ تحرّكين الجمر بالملقط كأنما (تحوسين) جزءًا من القلب أو تكسرين فانوسنا الزجاجي بعد أن اكتمل نوره..

يراوغني الهاجس: كما الماسة هي العاطفة ومثل الزجاج هو هذا القلب شفافًا وحساسًا فإذا كسر فلا صلاح له.. هل كسر إذن؟!

أتلفت هروبًا باتجاه السلّم فيختنق صوتي باستجداء: (زد النار يا فرح.. ألقم النرجيلة جمرًا!!) أتأتئ الكلمات إذا أرجع إلى عيني شهد: هي مرة.. مرة واحدة ولا تكرار لها، فإذا تحطّم الزجاج فلا سبيل إلى تجبيره، وأنت مقيلة اللّهاث وجالبة السحاب وما كنت يومًا كاسرة الجرار ولا ناعقة بوجه الحياة.. وأنت شهد بكل تفاصيلك أمامي الآن، وهذا المقهى ما هو إلا (كرتون) بكل جدرانه و(فرح) الذي يرعى قطعان الجمر ما هو إلاّ أحد الشخصيات التي لا بد وأنها سقطت من سطور الفصل التاسع.. إذن لماذا تهربين كما الخماسين ؟!

والعّرافة لن تفتح علينا غلاف الكتاب مرّة أخرى، لقد نسيتنا هنا ولن تتذكرنا!! بينما أنت تتمنعين في حيرتك المشتّتة بين رحم الرواية ومقاعد المقهى..أتملاّك فأجدك بذات الوصف عيونًا وشفاهًا وجسدًا شبقًا حين تتعرّين من كل زينتك وحللك وترتاحين على سرير في منتصف الفصل التاسع، وتصغين معي ليلاً إلى حوار ميت بين أثنين رحلا وأبقيانا شاهدين على بقايا صدى الحديث:

(- جبرا..هل مت حقًا ؟!

لقد اكتمل الخلاص*

- وأنا..هل مت أيضًا ؟!

- لو لم تهرب..لو بقيت في الفصل التاسع لكان أفضل!!

- إذن أنا وأنت رحلنا، وتركنا شهداً في الفصل التاسع تعيد تأثيثه وتجعله مقهى!!

وتلتقي به مع حبيبها الذي هو ليس أنا ولا أنت!!*

- وسيكون في المقهى رواد ونادل يخدم (النراجيل) ويتغاضى عن قبل العاشقين!! واسمه «فرح».)

أختلس قبلة....

جسدك (نرجيلة) شفتاك جمر، والماء قلبك، كلما التقطت رشفة زاد نبضه وارتفع قلق الحياة!!

- (النار مثل قلبك) قالت شهد، وما كان في المقهى إلاّي وهي، تنظر تارة إلى قلقي وتارة أخرى إلى وهج الجمر، (وفرح) لا يتعب من اختلاس النظر إلينا من تحت السلم وهو يبتسم كطفل.. أهجس حزينا عليه: (فرح).. آه يا فرح.. ما الذي رماك هنا ؟! أهو جبرا الذي خلقك في الرواية ولم يفصح عنك، أم هي شهد التي شيدّت هذا المقهى في حقل الفصل التاسع بمقاعده وروّاده بل حتى بالحبيب والنادل والجمر ثم ضاعت بين لذّة المقهى وذكرى من خلقها كلمة في رواية!! يا (فرح) ما الذي جعلك حارسًا للجمر وناطورًا للقبل والماء وفناجين القهوة وكذب المتهامسين؟!.

ما الذي جعلك حاسوبًا للهاث العاشقين ونادلاً لنيرانهم؟! يثيره تركيزه باتجاهه فيأتي، يقف، يتأمل الجمر، فتسأله شهد: (يا فرح..أين أنت)!! يبتسم ويلمس وجهينا بصفاء صمته، يمسك الملقط ويختار أكثر الجمر احمرارًا ليضعه على رأس (النرجيلة) بعد أن ينفض الرماد القديم في مجمرته.. كان صامتًا كالورق.. الصمت حرزه، وعيناه صندوق أسرار المكان.. أتمنى بداخلي لو أنه يتكلم.. لو يقول شيئًا.. أنكسر إلى عيني شهد، أسألها (شهد... أحلمًا هذا؟! وكل ما حولنا هل هو مقهى (فرح) أم حدثًا غير معلن في الفصل التاسع من الرواية ؟!).

أكرر السؤال فتصمت وتتكئ على شرفة البكاء لينمو الدمع ياسمينًا يفرد مظلته على هيبة عينيها، بينما (فرح) يرقبنا صامتًا... ولا يأتي!!■

---

* حوار من الفصل التاسع من رواية «البحث عن وليد مسعود.



ثقافات تلتقي

سميح القاسم

حوار: هيئة تحرير ثقافات

د. علوي الهاشمي:

في هذه الندوة التي ألفنا عقدها مع واحد من رموز الإبداع والفكر في الوطن العربي، نلتقي اليوم صوتا متميزا شق طريقه إلى الدنيا العربية على صهوة الفرس الفلسطيني عبر رصاصة النضال والثورة التي اندلعت في أرض فلسطين في منتصف الستينات، حتى كدنا لا نميز بين صوت الثورة الفلسطينية وصوت الشعر الفلسطيني وكأنما يخرجان من فوهة واحدة وبندقية واحدة في قلب واحد ويتجهان إلى عدو واحد. كان صوت سميح القاسم وتوفيق زياد رحمة الله عليه ومحمود درويش هي الأصوات التي عرفنا من خلالها الثورة الفلسطينية قبل أن نعرفها من أفواه السياسيين ومن كوفياتهم وحضورهم على المنابر الدولية. وهذا هو سميح القاسم؛ هذه السحابة القريبة من القلب تمر على سماء البحرين فنقتنص لحظة ممطرة معه لكي نخصب أرض ثقافات ولكي نخصب أرض البحرين التي عطرها بشعره الدامي في ليلة باردة تخدرت بالدفء والثورة والأمل الفلسطيني المكتنز.

هذا اللقاء مع الشاعر الكبير «سميح القاسم» لقاء رمزي بكل المعاني؛ رمزي بما يرمز إليه «سميح» من جهة؛ و بما ترمز إليه القضية التي يحملها ونحملها معه من جهة أخرى.. رمزي بما يجتازه الشعب الفلسطيني البطل من حالة مقاومة لحصار ممتد منذ أكثر من نصف قرن. لقاء رمزي في سياقه في الزمان و المكان.. لقاء ينعقد في أحد أيام الجمعات.. هذا ما أتاحه لنا وقت الشاعر الذي يمر في سماء البحرين كالشهاب. وهو ينعقد في منزل الصديق الدكتور عبدالكريم حسن حيث تجتمع هيئة تحرير ثقافات مشكورة لإدارة هذا الحوار الغني في رمزيته ودلالاته.

في هذا اليوم تلتقي ثقافات سميح القاسم و تحتفي به. و بداية نرجو من الشاعر الكبير أن يجمع كل هذه التجربة العميقة الممتدة الطويلة على مدى أكثر من أربعين سنة في ربع ساعة يتنقل بين تضاريسها وملامحها البارزة كي يفتح لنا طريق الحوار.

سميح القاسم :

الإخوة الأعزاء مازلت حقيقة في حالة شبه الصدمة أو شبه حالة الصدمة لأنني لم أعد أحس بالصدمات بالمعنى القديم. وصدمة اللقاء بأشقاء أحس أني أعرفهم منذ أيام وعيي الأولى، و لكن لظروف سريالية لم أتمكن من زيارتهم ولم يتمكنوا من زيارتي. لذلك فأنا في حالة شبه صدمة من هذا اللقاء الذي أعتبره رائعا لأنه رائع، وأنا سعيد به رغم التهاب اللثة ورغم أوجاع الظهر وآلام المعدة ورغم الأدوية التي أحملها في جيوبي، أحس أني أكثر شبابا، وأكثر حيوية وأحس بأنني انتصرت على عدو ما، لا أعلم في الحقيقة ما هو، يبدو لي أن هناك عدوا يريد أن يمنعني من لحظة شمس على شواطئ البحرين، ويريد أن يمنعني من لحظة نسيم على جبال فلسطين، ويريد أن يمنعني من لحظة قُبَل على شواطئ النيل. هناك عدو ما لا أريد تفسيره ولست معنيا أصلا بتفسيره.

أنا الآن منتصر على هذا العدو الذي يغطي الكرة الأرضية مثل سحابة غبار ذري أو غبار كيميائي. للحظة معينة نمسح هذا العدو عن وجوهنا؛ نتنفس هواء نقيا ونتحدث. نتحدث في الشعر؛ نتحدث في السياسة؛ نتحدث عن النساء؛ نتحدث في الطبيعة ونتحدث أيضا حتى في العلوم الدقيقة. لدينا الجرأة و نحن مجرد شعراء حالمين، وربما يليق بالشعر أيضا و يليق بنا أيضا أن نحاول أن نتعامل مع الشعر ولو مرة واحد بأكاديمية و بمقاييس العلم الدقيق؛ فلنجرب فلن نخسر شيئا. السؤال كبير جدا و يحتاج إلى أكثر من عمري ووعيي، ولكن أحاول أن أجد الإجابة المباشرة العفوية. باختصار شديد أعتقد أنني لم أقل الشعر إلا محاولة للدفاع عن النفس؛ عن الحياة؛ عن كرامتي الشخصية؛ عن شهواتي و عن لغتي وعن حبيبتي ومقبرة أجدادي وأرضي و بيتي. هي حالة دفاع ولا أدعي البطولة التي تزجى إلينا أحيانا. وحين قرأت لأول مرة عبارة شعراء المقاومة ذهلت أنا وزملائي و التفت أحدنا إلى الآخر ليعرف من هو المقصود بهذا الكلام. أنا قلت الشعر. أعترف، و لتكن جريمتي دفاعا عن قدرة التنفس. أردت أن أتنفس فكان علي أن أقول الشعر؛ ليس من أجل الوطن و الأمة. الأمة و الوطن اكتشفتهما لاحقا. بعض الأخوة الذين سجلوا لمراحل من سيرتي وذهبوا إلى أقاربي وأسرتي وأصدقائي وأخذوا بعض المعلومات ذكروني كيف أنهم في قطار خلال الحرب العالمية الثانية، حيث كان والدي ضابطا في الجيش العربي في الأردن وكنت أنا ولدت في الزرقاء بالأردن وكان عمري أربعة أعوام وأسرتي كانت عائدة في القطار أيام الحرب و يبدو أنني بكيت.. لسبب ما بكى الطفل.. ربما رأى وجها جميلا فبكى من الوجد. وقد أخاف بكاء الطفل الركاب وقالوا إن الطائرات الألمانية ستسمع البكاء.. ستسمع صوت الطفل وستقصف القطار، فهموا بقتلي. لحسن الحظ كان أبي ضابطا معه مسدس فدافع عني وأنقذني. إذن بكاء طفل أرعب الركاب وتوقعوا أن الطائرات الألمانية ستقصف القطار من بكاء طفل في قطار ضجيجه يبلغ السماء. هذه حالة سريالية بدون شك. ومنذ أن رووا لي هذه القصة. والدي يضحك ووالدتي تضحك والجيران يضحكون وأنا الوحيد الذي كنت حزينا. بأي

حق يريد إنسان ما أن يمنع طفلا من البكاء؟ ربما بكى لأن نملة لسعته.. نملة تكفي لبكاء طفل. لكن هذه الحالة بشكل أو بآخر تكررت لاحقا. فقد كنت في جوقة الإنشاد المدرسية في قريتي في الراما في الجليل وهي أجمل قرى الجليل. كنت أنشد مع الطلاب «بلاد العرب أوطاني»، و كنت أنشد «موطني» و كنت أنشد «يا ظلام السجن خيم» وكل الأناشيد الوطنية العربية.. فجأة في هذه الطفولة.. أتوقفّ عن الإنشاد؛ و اخرجّ من ساحة المدرسة؛ و بعد لحظات أرجعّ إلى ساحة المدرسة وأنشدّ باللغة العبرية وأناشيدك كلها ممنوعة. طفل في التاسعة أو بين الثامنة والتاسعة كل ما يحبه وكل ما يعرفه ممنوع. كنت أرسم العلم العربي وأحفظ هذه الأشعار والأناشيد وأعتز بها كل هذا فجأة يُنسخْ. القصف الألماني الذي أخطأ القطار أصاب مدرستي؛ أصابني؛ أصاب نشيدي فتوقف عن الإنشاد.

نحن وجدنا أنفسنا في حالة دفاع مستمرة أمام أوهام ووعود و أكاذيب و تهديدات، و كلها غير مبررة بالنسبة لي و غير منطقية. أنا لم أعتدِ على طفولة أحد، ويعتدون على طفولتي.. أنا لم أسرق بيت أحد و يسرقون بيتي ، و لم أحاول قتل أحد و يحاولون قتلي. لم أزعج أحدا في غنائه و في حبه و في بنائه و في حديقته.

هذا تلخيص لتجربة. لا أحب خلق هالات حول تجربتي الشعرية ولا حول ذاتي ولا حول قصيدتي. هناك متعة لدى بعض الشعراء والفنانين يتحدثون عن طفولة بائسة؛ عن تعذيب جدة وعن قسوة صاحب المنزل وعن كوابيس. أنا ولدت لحسن حظي في أسرة موسرة ذات موقع اجتماعي متقدم جدا؛ أسرة حريصة على الثقافة.. فيها كثير من المثقفين؛ في جو ثقافي. لم ينقص طفولتي حلوى أو قميص وحذاء، كما يطيب للشعراء عادة أن يستحلبوا العطف. لا أريد عطف أحد ولا أريد أي شيء. أريد فقط أن أفكر لماذا أقول الشعر؟ أريد أن يغفروا لي أني أحاول التعبير عن ذاتي ليس من قبيل المتعة والرفاهية. الشعر ليس عندي رفاها، بل هو مهمة دفاع دائم عن الذات؛ عن حقي في الحياة؛ عن حقي في التنفس؛ عن حقي في إبداء الرأي. من هنا أعتقد أن وضعي في خانة الشعراء السياسيين خاطئ؛ جملة وتفصيلا. السياسة هي جزء من همي الوجودي بكل معنى الكلمة ولكنها ليست كل همي. الاحتلال والتهويد القسري الرهيب الذي مورس على لغتي وعلى ثقافتي وعلى تاريخي ثم الحكم العسكري ومحاولة تجريدي من اللغة العربية ومحاولة محو ذاكرتي وتاريخي واستبدالها.. محاولة غرس أعضاء، وغرس ذاكرة، غرس تشويه؛ محاولة مستمرة دون مبرر. افحصْ في ملفات الأمم المتحدة هل تجد تقريرا يقول إنني قمت بقصف بلد أو احتللتُ بلدا ؟ أقسم بالله أنا برئ، و لم أسرق ثروات أحد ولم أمنع الملاحة في بحر، فما السر في هذا الاعتداء المتواصل والمستمر؟ من هنا بدأت الشع. وقصائدي المبكرة في سن الثانية عشرة والرابعة عشرة دهشتُ حين أطلعوني عليها. لم أعط الفرصة حتى لمغازلة ابنة صفي في قصيدة. أنا لست نباتيا؛ غازلت كل بنات الصف، إنما ليس بالقصيدة. فالقصيدة كانت عندي دفاعا عن الذات، و كان يجب أن أدافع عن حياتي قبل أن أهتم بشغل الغزل والمشاكسة والمناكفة. وُرّطتُ في السياسة، في الحالة السياسية المستمرة توريطا. أنا أتعامل مع السياسة باعتبارها جزءا من تجربة ذاتية جدا ومفرطة في ذاتيتها، فليس بالقصائد فقط تصديت لدبابات العدو، إنما بالتماثل والتماهي والاندغام بين القصيدة وبين الشاعر. أي أنه ليس من حق جبان أن يكتب قصيدة في الشجاعة. إن لم تكن شجاعا فلا تكتب عن الشجاعة. إن كنت جبانا فاكتب عن الجبن. من حقك أن تمجد الجبن، لذلك فإن فهمي للبطولة مختلف، وهذا الخليط في وعينا؛ في نقدنا؛ في تعاملنا مع الشعر ومع الثقافة أوصلني قبل فترة وجيزة أنني سئلت كيف تعرّف الشاعر والشعر فقلت لا تعريف لدي ولست مطالبا أصلا بتعريف علمي كيميائي. هذا ليس من حقي ولا أريد ذلك. ولكن أستطيع أن أعرف ذاتي بعد تجربة طويلة من الخذلان والخيبة ومواجهة الكذب والنفاق والرياء والادعاء والتهريج. أعرّف نفسي بأنني إنسان في النصف الأول

من عمري صدقت كل شيء وفي النصف الثاني من عمري لا أصدق شيئا على الإطلاق. في النصف الأول من عمري صدقت الوعود بالتحرير والاشتراكية والعدالة الاجتماعية وصياغة الإنسان العربي الجديد والإنسان الجديد والوطن الجديد والخطط الخمسية والمشاريع العشرية والبرامج الثقافية والكتاب والنقاد و الشعراء. صدقت كل شيء. أما في النصف الثاني من عمري فلا أصدق شيئا على الإطلاق. أهم شيء يمكن أن أصدقه هو موعد مع امرأة. أهم من قرارات الجامعة العربية والأمم المتحدة. أما الكلام والشعارات والخطب والوعود الكثيرة فلا أصدق منها شيئا.

الأستاذ قاسم حداد :

نحن سعداء كثيرا بحضور الشاعر سميح القاسم في البحرين الذي يعتبر استثنائيا في الحقيقة . هذا الحوار يشكل في الحقيقة استكمالا للحوار بين الشاعر وتجربته بشكل عام. والرغبة الحقيقية في التشبث بالذات و أنت تراجع هذه التجربة تؤكد أننا جميعا في التجربة السابقة الثقافية و الأدبية في انهماك متنوع ومتفاوت في الهم العام والسياسي وهذه حقيقة لا تقلل من أهمية التجربة الأدبية. خصوصا فيما طرح في الشعر الفلسطيني. و كأن رغبتك الحقيقية في التشبث بالذات في وقت انهيار الشعر؛ انهيار كل المطلقات التي غرقنا فيها جميعا على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي والإيديولوجي، ربما هي الحقيقة الباقية ؛ حقيقة الشاعر التي يعتقد أن التشبث بذاته هو تشبث بلغة شعره . و لا يجب أن نحمل أية جهة أو سلطة من السلطات ما كرس من مفهوم شعر المقاومة الفلسطينية. أيضا شعراء المقاومة في تلك الفترة و ذلك الزمان بسبب الانهماك و حرارة التجربة لم يتوقفوا كثيرا أمام الطرح. ونحن عشنا هذه التجربة؛ فهي ليست بعيدة. ونحن نعتقد أن هناك سياقا إنسانيا فرض ذلك المفهوم وذلك المصطلح الذي تم استدراك دلالاته الفنية والأدبية. وأنا أتفهم كثيرا هذا الموقف وأظن أن هذا التأمل هو جزء من هذه المراجعة الأكثر شمولا تتصل بمحاولة المبدع العربي لتفادي هذا الانهيار. إلى أي حد يستطيع المبدع العربي المتمثل الآن في سميح القاسم الذي يجري التحاور مع تجربته، إلى أي حد يستطيع هذا الشاعر أن يتفادى هذا الانهيارمتشبثا بذاته. وهذا يؤكد أن الشعر بقدر ما يكون ذاتيا بالمعنى الإنساني فإنه يحقق حضوره الإبداعي. وأظن أن الاستكمال الطبيعي لهذا الحوار الحميم هو البحث عن قدراتنا - ونحن جزء من التجربة- على البحث عن انعكاس هذا التأمل والمراجعة في النص الذي يكتب الآن؛ إلى أي حد نستطيع أن نحقق بلورة تجربتنا ومراجعتنا في نصوص جديدة تحقق للشاعر سميح القاسم أن يعبر عن حبه وعن عواطفه الإنسانية وحبه لحبيبته وللمرأة وللمجتمع والطبيعة بالحرية التي لا تخدشها الخطابات السياسية بحيث نستطيع أن نكتشف أفقا جديدا تحاول كل السلطات التي أشرت إليها أن تسدّه أمام الشاعر. وكثير من تجارب شعرية نعرفها لأنها اتكأت بشكل كامل على خارج الذات سواءً على مشروع سياسي أو أيديولوجي أو اجتماعي سرعان ما انهارت عندما انهار القارئ. إذن هل هناك أفق استطاع سميح القاسم أن يتلمسه في تجربته الشعرية كنصوص أو لغة أومفاهيم وحساسية شعرية انعكست على كتابته الجديدة؟ هل هناك ما يستطيع سميح القاسم أن يقترحه على الكتابة العربية شعريا وهو خارج من هذه التجربة العميقة المتنوعة التي لا يجب أن نقلل من قيمة الزخم الإنساني فيها. فملاحظاتنا خارجية، أما الزخم الإنساني في تجربة سميح القاسم فيظل في العمق رصيدا قويا للنص الذي يكتب الآن. فهذه هي أحد الوسائل في تقديري للبحث عن أفق قابل للتجربة وللبلورة تتخطى الحدود التي تفرضها السلطات المتنوعة ؟

سميح القاسم :

أولا أنا لست مطالبا بالتفسير. الشاعر ليس

مطالبا بتفسير أي شيء. الشاعر يسجل ردود فعله المباشرة والعفوية مثل أجهزة قياس الهزات الأرضية. جهاز رختر لا يصنع الهزة الأرضية ولكنه يسجلها. أعتقد أن الشعر والفن بشكل عام هو قياس تسجيل لمناخات و تحولات في الذات البشرية والطبيعة، لأنه جزء من الطبيعة. وأنا بقناعة و بوعي من أسرتي ومن مدرستي ومن مجتمعي من تجربتي من قضيتي، يبدو أنني لا أشرح، لكن أحاول أن أفهم؛ أتكلم بصوت عال حتى أحاول أن أفهم. أنا أيضا وأنا أجيب وأحاور لا لأفهم محاوري وحسّب بل لأُفهم ذاتي أيضا في الوقت نفسه. أعتقد أن إحدى سماتي، ولا أتحدث عن إيجابية أو سلبية، هي التمرد والرفض. وهما ليسا محصورين بالهموم السياسية بل بجميع أشكال الحياة. تمردت على رتابة القصيدة؛ تمردت على الأشكال الموروثة بعفوية. النقاد الآن يشيرون إليها و يدهشونني. لم أنتبه مثلا لما قالته سلمى الجيوسي حين كتبت دراسة تزعم فيها أن سميح القاسم هو الثائر الفلسطيني الوحيد وربما العربي الوحيد الذي نجد في شعره ملامح ما بعد الحداثة. هذا رأي سلمى الخضراء الجيوسي ونقاد آخرين لا أقبله ولا أرفضه، وفي الحقيقة لا يعنيني وهذا خارج النص وخارج تجربتي. لكن لماذا قالت سلمى هذا الكلام ولم تقله من خلال الحوار معي بل من خلال قراءة لقصيدة. لاتعنيني الحداثة والأصالة ولا ما بعد الحداثة .

وأعتقد أننا كعرب نتخطى حدود اللياقة الأخلاقية حين نتحدث عن الحداثة. نحن أمة موجودة في القرن الرابع عشر الميلادي. نحن لم نخرج بعد عقلا ووعيا وفكرا وتجربة من القرن الرابع عشر، وبيننا الوثائق والوقائع، نرتدي أزياء بيير كاردان ونركب أحدث السيارات ونضع أفضل الساعات لكن نحن ليس من حقنا أن نتحدث عن الحداثة ما دمنا لم نصنع هذه الساعة أو تلك الطائرة. كل ما في الأمر أننا نستهلك الحداثة، ولسنا طرفا في إبداع الحداثة. ولا يمكن أن تتحقق الحداثة في الشعر ما دمنا خارج حداثة الحياة. أنا لا أطيق الحديث عن الحداثة والأصالة وهذا شيء يزعزعني. التمرد نسبي و الحداثة نسبية. والحداثة العربية ليست ملزمة أن تشبه حداثة سان جون بيرس أو إليوت، وكلاهما بالمناسبة ليس أكثر حداثة منك أو مني. هما أيضا يعيشان في كابوس العصور الوسطى. لم يتحرر الأوروبيون من كوابيس الماضي، ولديهم أيضا الأصولية الثقافية والأصولية الروحية التي تشدهم إلى الوراء. لا يوجد شاعر أو كاتب أو مبدع أوروبي أو أمريكي أو ياباني في أي مكان في العالم يمشي بموازاة الحداثة في التكنولوجيا، لان الفن هو مسألة استيعاب ما يحدث أولا ثم أن ترد عليه. والعالم الإبداعي يعيش في صراع مع سرعة جنونية في الإبداع التكنولوجي لذلك كتبنا عن الكمبيوتر. أنا كتبت عن زهرة الكمبيوتر من خمس سنوات، لكن الكمبيوتر ليس جزءا من حياتي. أنا أخاف من الكمبيوتر ولا علاقة لي بالانترنت و إن ادعيت غير ذلك أكون مزورا، وأنا لا أستطيع أن أكون مزورا، وإذا كذبت سأفضح على الفور. لا علاقة لي بالحداثة في الحياة. نحن كأمة و كعالم ثالث لم تدخل الحداثة تجربتنا الذاتية. لسنا حديثين في داخلنا. نحاول أن نتمرد على أشكال موروثة. أنا في قصائدي المبكرة كتبت قصيدة بعض مقاطعها بالشعر العمودي ومقاطع أخرى بالشعر الحديث وخبر في داخل القصيدة (الكولاج)، الشعري منذ الستينات وهي القصيدة القائمة على التداعيات التي أطلقتُ عليها اسم الفردية وأعتقد أنه لم تسبقها نماذج في الشعر العربي. مجموعة من الأعمال القديمة حققت إضافة دون وعي مني ودون قصد على الإطلاق. فأنا ضد القول بأن شاعرا لديه مشروع شعري. كل شاعر يقول لديه مشروع شعري سيفشل، لأن المشروع الشعري يتحقق في نهايته. نقول إن قاسم حداد لديه مشروع شعري. أدونيس لديه مشروع شعري. محمود درويش لديه مشروع شعري. نقول ذلك بعد إنجاز المشروع ولكن إذا تحدث الشاعر أو بدأ بالحديث أن لديه مشروعا شعريا فإنه يحكم على نفسه بالفشل، فيخرج من حالة الإبداع إلى حالة التخطيط المسبق، وهي حالة غير إبداعية على الإطلاق. المشروع يتحقق

ثم نتحدث عنه، ولا يستطيع شاعر حقيقي أن يتحدث عـن مشـروع سـلـفـا. حين أقـول مـثـلا سـأغير شـكـل قصيدتي يسقط الإبداع على الفور. لذلك تمردي على اللغة والصورة الشعرية وعلى الأخلاقيات الإبداعية قليل. لدي مشكلة في الوطن العربي أن إنتاجي غير معروف بالكامل. أنا معروف بقصيدة «سأقاوم» لأن المغنيين أنشدوها. في كل مكان يطلبون مني «لا تعدوا العشرة». وهي قصائد أعتز بها كثيرا. ولكنها تختلف عــن إنجازي الشـعــري الحديث الآن ولا أتبرأ مــن قصيدة كتبتها. حتى قصائد الطفولة هي جزء مني وجـزء مـن تجربـتـي وأعـتـز بـهـا بـلا حـدود وأعـتـز بجماهيريتها ولا أتنصل منها على الإطلاق. المشروع التالي يجوز الحديث عنه بعد تحققه وليس قبل ذلك.

لدي مشكلة مع أحد النقاد العرب الدكتور «أفنان الـقـاسـم»، حيث دعيت مـرة إلى جـامـعـة الـسـوربـون وتحدثت إلى الطلبة والأساتذة هناك. وكتب الدكتور القاسم دراسة يقول فيها إن قصيدة سميح القاسم نقيض لقصيدة أدونيس. أولا أعتقد أن هذا التوجه خـاطـئ مـن أسـاسـه إذ لـيس هـمـي أن أكـون نـقـيـضـا لأدونيس. أدونيس صديقي ألعب معه بـ «الطاولة» وهو ماهر بها، وأجرب أن أغلبه. هو صديق أحبه كثيرا وأعتز به كثيرا وأعتز بتجربته الشعرية لكن لا أجد غلياني في شعره. لدي غلياني الخاص؛ ناري الخاصة بسبب ظروفي، ليس لأنني الأفضل أو الأسوأ. لدي حالة نفسية مختلفة. الناس يذهبون إلى نبع ماء صاف وأنا أتمتع بمشاهدة البراكين. الناس يحبون النسيم العليل في حـديـقـة المـنـزل، أنـا أعـشـق الـعـواصـف والأعـاصـيـر، وأحب أن أشاهد الأعاصير وأكون فيها. لدي تكويني الـشـخـصـي المختـلـف. أحب أدونيس وأحترم قصيدتـه وتجربته ولكنها لا تستطيع أن تكون نموذجا لمزاجي النفسي. لذلك لدينا في الثقافة العربية.. في النقد الـعـربـي محاولات لـوضـع نماذج. هـذا نموذج حـداثـة وهذا نموذج محافظة وهذا نموذج أصولي. أنا أرفض هذا التخطيط، و أيضا لي تحفظ من الطرح القائل بنسف اللغة. هنا أختلف مع أخي أدونيس الذي أحترمه و أجله كثيرا، ليكن ذلك واضحا.

قاسم حداد: أدونيس لم يقل بنسف اللغة.

سميح القاسم: بلى؛ هو قال بنسف اللغة، وبناء لغة جديدة؛ لغة شعرية طبعا.

قاسم حداد: أدونيس قال بتفجير اللغة وليس بنسفها.

سميح القاسم: يعني أن الفرق بين عمل استشهادي وعمل انتحاري؟

قاسم حداد: أدونيس لديه تفسير للتفجير، لأن التفجير تعبير أدبي بينما النسف تعبير عسكري.

سميح القاسم: التفجير بالـ «ت.ن.ت.» ؟

قاسم حداد: لا؛ أدونيس لـه توصيفـه الخاص للتفجير.

سميح القاسم: ليكنْ، ليكنْ، لا بأس. إذا كان عندك بيت قديم تريد إعادة بنائه، فبماذا تعيد بناءه؟ أليس بالحجارة نفسها؟

قاسم حداد: اسمحْ لي، فهذا استطرادٌ يستدعي التوضيح. فتعبير «تفجير اللغة» تعبير أدبي لا عسكري. هذا توصيف يشرحه أدونيس بأنه آفاق جديدة و غنيةٌ للعلاقات اللغوية. ويبقى المهم بالنسبة للشاعر أن يبقى منشغلا بجوهر تجربته الشعرية. فالشاعر لا يُطالب بشيء خارج تجربته. و لستُ مع المقارنات المتداولة بشأن التجارب الشعرية.

سميح القاسم: هذا ما أقوله بالضبط.

لا ينبغي لنا الانشغال بالتوصيف الخارجي. يبقى في نهاية المطاف أن ما يقرر هو النابع الذاتي الفردي. يسألني البعض كيف تحب الجواهري ؟ الجواهري في رأيي شاعر عظيم. نحن مختلفان في الرؤية الشعرية و في الذائقة الشعرية لكن أعتبره شاعرا عظيما لأنه كان صادقا مع نفسه و مع تجربته وكان وفيا بشكل أمثل للإبداع.

د. منذر عياش:

أود أن أنطلق من نقطتين: الأولى، تخصك وهي تمثل ما انتهيت إليه من قول. وأما الثانية، فتخصني وهي تمثل ما أريد أن أبدأ به من قول.

أما الأولى فلقد رأيتك قد انتهيت فيها إلى قول فصل بشأن الكذب في الوطن العربي ثم عممته وأكدته، وإني لا يسعني إلا أن أثني على قولك وأؤكده أيضا. فالوطن العربي بكل ما فيه من أنظمة ومثقفين تابعين، ومفكرين لا يفكرون إنما يبنون شأنهم وأمرهم على صرح الكذب؛ «الكذب الجليل». فوحدتنا المنشودة كذب، وعدالتنا المرغوبة كذب، واستقلال أوطاننا كذب، وتطلعاتنا إلى التحرر كذب أيضا. وهذه فلسطين التي أسميها «الفاضحة» قد فضحتنا .

وأما النقطة الثانية فتمثل كما قلت بدايتي أنا، و هي بداية ترى فيك شاعرا كبيرا.. كبيرا. ولعل هذا ما يخولني ويعطيني الحق لكي أسألك وأطمئن من خلالك ليس على الأنظمة والمثقفين والمفكرين ولكن على ضمير الأمة وإيمانها بحقها. فأنا بك وبأمثالك، أيها الوعي الصادق والحالم، أقرأ ضمائرنا، وحقائقنا، وفكرنا، وهواجسنا، وحتى ما نحلم به في عتمة الأسرار وليالي اليقظة والألم. ولما كان ذلك كذلك وكانت هذه انطلاقتي، فإني أستميحك ،باسم المحبة أيضا، أن تفسح لأسئلة اليقين والشك، والسكون والقلق مجالا في مساحات تفكيرك المشتعل حكمة وحياة، وفي قلبك المحب لأمتك .

أنا عندما أقرأ سميح القاسم، أحس بمذاق آخر، ونكهة فريدة، وشعر يشكل وحده، لكن عندما سمعتك تتحدث الآن عن الذات وعن الذاتية، فقدت البوصلة التي دلتني عليك وجهتها، ذلك لأن الكل، وهذا الكل خلق كثير، يتحدث عن الذات أيضا، فهل تستطيع أن تخبرني عن ذاتك؟ ولكن هذا المذاق الفريد و المتفرد من أي مصادر الوحي والإلهام يأتي إلى شعرك ؟ وهل أنت على وعي به؟

لدي أسئلة أيضا مقلقة، مقلقة ومستفزة، وإنها كذلك لأنك كبير في أوطاننا التي أخذت تضيق مساحتها يوما بعد يوم: لقد خضت معك منذ يومين تجربة السماع، فأبصر فيك سمعي أشياء قلتها، وإني لسائلك عنها: لقد بدأت بالبسملة مثلا، قلت: «بسم الله الرحمن الرحيم»، وأنا، من منظور علاماتي سيميولوجي، أقرأ البسملة بوصفها دليلا دالا على أمر ما. وكذلك، فقد سمعتك تذكر القرامطة، وذكرك لهم جاء هنا في البحرين، أي في محيط ما وفي إطار ما، ثم إنك كلت المديح للحكم - و أنا أوافقك فهو يستحق ذلك - في البلد الذي يستضيفك الآن. ولقد قلت بعد ذلك أيضا، أو فوق ذلك.. لا أدري، قصيدة تناصصت فيها مع المتنبي. والمتنبي، رغم إعجابنا الهائل بشعره إلا أنه سيد الممثلين للخطاب الشعري الرسمي العربي. هكذا كان بالنسبة إلى ولي نعمته، لا أقول «سيف الدولة «ولكني أقول» السيف المسلط على الدولة». وهكذا هو اليوم في كتبنا المدرسية ومدارسنا الحكومية. وإذا تركت المتنبي، وعدت إلى ما سمعت منك، فلقد رأيتك تشير بألفاظ تدل على صراع طبقي ما، وكأنك تستنجد أو تطلب النصرة من ماركسي نائم في المكان. ولكنك على الرغم من كل ذلك، كنت حرا كالنجمة، والنسمة، والعطر. فقد غادرت إشاراتك الصوتية هذه والتي أرسلتها إلينا، فبدوت في وجه غير الوجه الذي قلت: بسم الله الرحمن الرحيم، وتجاوزت كل باقي إشاراتك الصوتية، فماذا أقول؟ هل أقول كان الخطاب توفيقيا تلفيقيا؟ وهل أنت مضطر إلى هذا النوع من الخطاب؟ أم لأنك صاحب قضية، فأنت تريد أن تجمع القبائل العربية على صعيد واحد هو صعيد القضية الفلسطينية؟ والسؤال الحميمي بهذا الخصوص هو: ألا يفقدك هذا الجمع صورتك وألوان وجهك؟ لا أدري !! هذا هو السؤال. أنا أسألك فقط لأنك كبير، وما كنت لأسأل أحدا سواك.

إليك يا سيدي أسئلتي الأخرى: أريد أن أسألك عن رأيك، وأنت فلسطيني، في نخبة من المفكرين والشعراء، حاولوا في العام الماضي التصدي لانعقاد مؤتمر مناهض للصهيونية في بيروت. وتعرضوا للكثير من الاتهامات في الصحافة العربية. ما رأيك أنت؟ سؤالي لأنك فلسطيني.

وإذا عدنا إلى الشعر، فسؤالي هو: يلاحظ في الشعر الحديث وجود جهود جبارة للموازنة بين التجريد والتجسيد، أو بين الفكر والتفكير والصورة

والتصوير. وإنه لما يقال عن شعرك أنت بصورة خاصة إنه لا يقيم هذا التوازن، ولقد يقال أيضا إن بعض القصائد عندك، أو إن مقاطع كثيرة في قصائدك، تعد بيانات سياسية. فإلى أي مدى يصدق هذا القول؟ و إن كان لهذا الأمر ما يبرره، فما هو؟ وهل يصلح التبرير أخيرا، مهما كان، معيارا لإنشاء الشعر الجيد؟

ثمة سؤال لابد من طرحه عليك بالذات: ما نصيب العبرية ثقافة، ولغة، وشعرا، وأدبا، وفلسفة في شعرك وثقافتك وفلسفتك؟

وأما مداخلتي الخاصة، فأضعها في خضم الأسئلة فهي: يقال إن الحداثة العربية صنعت شعراءها، وليس العكس، فلو أن أي رقم شعري ممن لا نعرف قد حل محل أي رقم شعري ممن نعرف في الفترة ذاتها، وحمل الأفكار ذاتها، وطبق على شعره التقنيات ذاتها، هل ينال من الحظوة ما يناله كل شاعر من شعراء الحداثة الأوائل؟ أنا أعلم أن ليس للحداثة في العالم معيار، فكيف صارت في الوطن العربي معيارية، وكيف صار الشاعر يقاس بغيره؟

أما سؤالي الأخير، فهو: يقال إن الشعر الفلسطيني كالمرايا، بعضه يعكس بعضا، ما صحة هذه الأطروحة

هذه أسئلتي، قد وضعتها أمامك باقة واحدة فابدأ كيف تشاء، من حيث تشاء.

سميح القاسم :

نبدأ باللغة العبرية. أنا خارج لعبة انزلاق، مع أنه من حق أي إنسان أن يتعلم أكبر عدد ممكن من اللغات. اللغة العبرية فرضت علي بحكم ظرف تاريخي كما قلت في بداية حديثي. و لو كان لدي الوقت لتعلم الصينية واليابانية لفعلت ذلك. وكان علي إما أن أبتعد عن هذا التحدي أو أقبله، و أنا قبلت هذا التحدي، وأعترف بأنني أتقن اللغة العبرية أفضل من كثيرين من قادة إسرائيل. كما قرأت التوراة بالعبرية، وقرأت الأدب العبري، وكانت العبرية في فترة الحصار العربي المضروب علي بدون مبرر، ولكن لظرف تاريخ معين، كانت العبرية نافذتي أيضا إلى ثقافات أخرى. أنا قرأت الشعر الياباني باللغة العبرية، و قرأت لوركا أول ما قرأت باللغة العبرية ، قرأت أراغون باللغة العبرية، ولأني تخرجت في مدرسة لغة التدريس فيها باللغة الإنجليزية في بلدة الناصرة، فباللغة الإنجليزية تعرفت إلى الأدب الإنجليزي والأمريكي وبايرون وتشيلي وشكسبير وآخرين. لكن العبرية كانت نافذتي إلى الأدب الأكثر حداثة، الأدب العالمي. قرأت مائة عام من العزلة باللغة العبرية قبل طباعتها باللغة العربية بسبع سنوات. عرفت باختين قبل أن يعرف في العالم العربي بسنوات. هل هي لعنة أو نعمة هل هي بركة لا يعنيني هذا الأمر. واستعملت اللغة العبرية أيضا لمواجهة المؤامرة الصهيونية على بلادي. قد يكون كتابي «من فمك أدينك» عام ١٩٧٤ من أوائل الكتب التي تصدت للفكر الصهيوني من خلال قراءات في الفكر الصهيوني وباللغة العبرية، و صدر الكتاب باللغة العربية ونشر في بيروت تحت اسم آخر لكنه كان من الأعمال الأولى التي تواجه الصهيونية من داخلها. واستعملت اللغة العبرية في بعض قصائدي. لم أستعملها على سبيل عرض عضلات ثقافية بل استعلمتها لمناقضتها ولمواجهتها وبكثير من السخرية التي تبلغ أحيانا درجة اللؤم. لذلك استعمالي للغة العبرية كان جزءاً من معركتي مع الفكر الصهيوني ومع المؤامرة و ليس نوعا من التأثر أو الانبهار باللغة العبرية أو بالثقافة العبرية. من يعرف و يحب اللغة العربية ويتعرف إليها قدر الإمكان سيكتشف أنه ليس بحاجة إلى عرض عضلات بأية لغة أخرى. من يقرأ القرآن قراءة أدبية إبداعية سيكتشف انه أمام أكثر الكتب حداثة حتى الآن. في أي وقت، إذن استعمال اللغة الإنجليزية والعبرية أحيانا واللاتينية مثل مجموعة (برسونا نون غراتا) شخص غير مرغوب فيه وهو تعبير دبلوماسي دولي، ووجدت في هذا العنوان بالذات التعبير الساخر عن حال الفلسطيني غير المرغوب فيه في العالم. و لدي تعبير بالفرنسية والروسية والإنجليزية؛ أي أنني لا أرى في استعمال اللغات الأخرى تطعيما بل مواجهةً. أرى في ذلك

ضرورة فنية بالدرجة الأولى، ويكفي الإشارة إلى أن القرآن الكريم فيه من الألفاظ الأجنبية ما يدل على صحة هذا التوجه. الاستفادة من اللغات الأخرى للمواجهة ولطرح أفكار ولطرح تحديات، وليس كما يفعل البعض عندما يتحدثون وفجأة يدخلون جملة بالإنجليزية أو بالفرنسية لإدهاش المتلقي أو المستمع. هذه ليست طريقتي و ليس أسلوبي.

حول الأكاذيب، أنا قلتها في إحدى الفضائيات قبل حين. لدينا مخزون من الأكاذيب يفوق مخزون النفط. لكن لا يجوز لنا الاستسلام لهذه الحالة، كما لاحظت في سؤالك، كأنما نستسلم لهذا الواقع. والصدق بمعناه الأخلاقي هو جزء أساسي من العملية الإبداعية، من الصدق الفني. هنا أدخل في معركة كثير من الناس. الصدق بمعناه الأخلاقي هو جزء من الصدق الفني. بدون صدق بالمعنى الأخلاقي لا يمكن أن يكون صدق بالمعنى الفني. لذلك لا نستسلم لهذه الأكاذيب بل نواجهها ونصارعها و نتحداها.

التعبير بالشعر البحريني أو اللبناني في اعتقادي فيه كثير من التضحية. لا يوجد شيء اسمه شعر بحريني أو شعر فلسطيني. يوجد شعر أو لا يوجد شعر و بالنسبة لشاعر يبدأ من لبنان هو أخي وشقيقي وحبيبي ولا يعنيني عشرة آلاف شاعر فلسطيني لا يعجبني إنتاجهم. أنا ضد الإقليمية الثقافية. أنا مع الأدب العربي والثقافة العربية ولا اسمح لخطوط سايكس بيكو أن تفرض نفسها على وعيي الثقافي. أحيانا نقول إن المتنبي شاعر عراقي. ماذا يعني شاعر عراقي؟ المتنبي شاعر عربي. شوقي شاعر عربي. قاسم حداد شاعر عربي. أدونيس شاعر عربي. نزار قباني شاعر عربي. لماذا تضعونني في خانة شاعر فلسطيني؟ أنا وعيي من طفولتي أنني أتقزز من الإقليمية وأشعر بالغثيان حين اعرف بالشاعر الفلسطيني فقط. أنا فلسطيني في موقع جغرافي. فلسطين منطقة من مناطق الشام، والشام منطقة من مناطق الوطن العربي. أنا شاعر عربي لأن أداتي العربية، وأحلم بالعربية وليس بلغة أخرى. لذلك أنا شاعر عربي وفلسطين جزء من همي وجزء مقدس ولكنها الجزء وليست الكل وتجربتي هي ذاتية، كما تجربة قاسم حداد هي تجربة ذاتية. والشعر مسألة ذاتية. وضع مقولة الشعر الفلسطيني؛ الشعر الذي كتب في فلسطين أهون. أقرب أصدقائي من الشعراء الفلسطينيين هو الشاعر محمود درويش. عشنا مع بعضنا سنوات طويلة ولكني أصر على الاختلاف. حين يقرن اسمي بمحمود درويش أشعر بالانزعاج وهو يشعر كذلك. في مطار عمان قبل فترة ناداني أحد الأشخاص بالأستاذ محمود القاسم. كذلك الأستاذ محمود درويش ينزل إلى أي بقالة في عمان ينادى ويرحب به باسم الأستاذ سميح. الشاعر لا يحب أن يقرن اسمه بشاعر آخر أو بأي شيء آخر، لان الشعر تجربة ذاتية. المعايشة هي التي خلقت هذه الثنائية لكن نحن في الشعر نختلف، وانتم نقاد كبار وتعرفون ذلك. تجربتي الشعرية تختلف إلى حد بعيد جدا عن تجربة محمود درويش الشعرية أو توفيق زياد أو فدوى طوقان أو سالم جبران.. تختلف باختلاف شخصياتنا. ربما صداقتنا قامت على التناقض. لو كنا متشابهين لما كنا صديقين . هذا التناقض الكبير بيننا هو الذي خلق هذه الثنائية وهذه الصداقة. لكن نحن نختلف. لديه وجهات نظرمختلفة تماما في الشعر و في الإبداع وفي الفن وفي الكتابة طبعا.

التوفيقية ليست كلمة بذيئة. فيكتور هيجو الشاعر الفرنسي مؤلف البؤساء قالوا له مرة واحدة إنك تستخدم السياسة والوطن والشعب كثيرا في أدبك. لماذا لا تكون ذاتيا ؟ قال لهم من قال إن الشعب قافية رديئة؟ الشعب قافية جميلة. التوفيقية؟ أنت أصبت كبد الحقيقة. أنا عندي مشكلة. أنا لست شاعرا وحسب، أنا أعتبر ناطقا باسم الشعب الفلسطيني، وكأنني ناطق سياسي. حين كنت في مقابلة مع قناة الجزيرة استدرجوني لكي أشتم الدول العربية. قلت أنا الآن بحاجة إلى تعاطف الدول العربية مع قضيتي. لذلك أضع هوس الشاعر وغضب الشاعر أضعه جانبا إلى حين، لأنني بحاجة قبل كل شيء إلى شحنات

الأدوية لإخواني في جنين وفي غزة وفي نابلس. لدي دور غير الدور الشعري، وهو دور مقدس أحبه وأحترمه، لكن ليس على حساب طفل جائع في مخيم جنين. لا أريد أن أستفز إخواني في البحرين وفي مصر. أريدهم أن يدعموا قضيتي وشعبي. لذلك محاولة التوفيق ليست جريمة. الجريمة إذا هي التلفيق والنفاق. أنا مع محاولة التوفيق بين قبائل العرب على اختلاف الاجتهادات لأن هناك هما أكبر من الخلاف التفصيلي، لكن في حياتي لم أجامل حاكما. وما قلته مثلا في البحرين.. هذه قناعتي. إن هناك مناخا ديمقراطيا محدودا طبعا لكنه جديد في البحرين. يعني أنه كان لي أصدقاء كانوا مشردين خارج البحرين عشرين سنة التقيتهم في المنامة، هناك شيء جديد في البحرين، ليس بالقدر الكافي لكنه موجود. وموقفي هذا قلته في سوريا للرئيس حافظ الأسد، وقلته للرئيس بشار الأسد، وقلته للملك عبدالله الثاني منذ أسبوعين حين كنت على مائدته، و قلت هذا الكلام عن معان وعن عدم ضرب الهامش وتقليص الهامش الديمقراطي في الأردن. أنا لست شاعرا فحسب. أنا أيضا صاحب رسالة فكرية وسياسية. أنا لست عضوا في حزب و لست محصورا في أيديولوجيا، لكن لدي عروبتي الموروثة التي أحتفظ بها وأعتز بها كثيرا. و أنا أيضا ضد محاولة خلق تناقض بين الإسلام وبين العروبة. أبدأ الطعام بالبسملة.. هكذا ربيت منذ طفولتي، لا أستطيع أن أبدأ الأكل إلا أن أقول بسم الله الرحمن الرحيم. لكن البسملة عندي تختلف عن البسملة عند شيخ واعظ في مسجد أو في مكان آخر. البسملة هي شيء مما يجمعنا كعرب؛ المسيحي قبل المسلم. إني لست متدينا ومتعصبا، لكن لدي قراءتي أيضا للإسلام و هي تختلف عن القراءة الأصولية السائدة؛ تختلف عن القراءات المتخلفة والمتحجرة. ومن واجبي الدفاع. أنا أدافع عن الإسلام في أمريكا و في أوروبا وفي كل مكان، ليس بافتراء وليس باختلاق مفاهيم غير موجودة. في كل دين أنا أستطيع أنا أقدم الدليل على أن الإسلام و المسيحية واليهودية_ هذه الديانات السماوية على أنها إرهابية ودموية وعنيفة وشرسة.. الخ، لكن أستطيع أيضا تقديم الدليل أيضا على أنها ديانات محبة وأخوة وتسامح بين البشر. البعض يجتزئ الجانب السلبي ويتحدث عن الكفرة والمارقين الزناديق والأشرار (على طريقة الرئيس الأمريكي بوش. الأشرار و يعني بها العرب والمسلمين) أنا اخذ الجانب الايجابي، اخذ الآيات القرآنية الجميلة (إنا جعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله اتقاكم) هذا الكلام الجميل جدا القريب من القلب ومن الوعي، هذا الكلام الحضاري والجيد أستطيع استعماله لمواجهة من يشوهون صورة الإسلام من المسلمين ومن غير المسلمين. لدي انتقائية في الوعي. هنا أستعمل الوعي. أنا انتقائي في الثقافة. ليس كل موروث عظيما وليس كل موروث أيضا إرهابا وكراهية وقمعا. لذلك أنا مع استعمال الجوانب الايجابية في حوارنا وفي ثقافتنا العامة. أنا ضد نسف أو تفجير اللغة، وضد تفجير التراث، لأنني إذا فجرت فسأستعمل الحجارة نفسها لإعادة بناء البيت بشكل جديد، اللغة، الوعي، الهاجس، الهم، قرمط، القصيدة القديمة، وأنا فعلا أجدادي من القرامطة، سيرتي وسيرة عائلتي، إن جد الأسرة خير محمد الحسين من فرسان القرامطة، ذهبوا لفلسطين للقتال (من أين ذهبوا لا أعرف) لكن في سيرة العائلة التي دونها أجدادي هناك إشارة إلى انتماء قرمطي ليس بالفكر بل بالأصول العائلية وأنا أعتز بجدي أنه كان من فرسان القرامطة، وشيء واحد كان يغضبني حسب أوراق العائلة أنه كان من فرسان صلاح الدين، وكنت أعتبره سخرية ، لماذا يأتي بكردي يقوده، لماذا لا يكون هو القائد. الحديث عن القرامطة والحديث عن القرآن والحديث النبوي لدي يختلف عما يكون في المسجد أو البرنامج الديني في الفضائية، أختار كل ما هو ايجابي في تراث العرب وفي ثقافة العرب وفي أديان العرب وأحاول توظيفه بصدق و أنا بصدق متعاطف مع القرامطة. أنا متعاطف مع الجوانب الايجابية الجميلة في الإسلام وفي التراث

الإسلامي ولا أتعامل معها بتفتيت بل هي جزء من تكويني الشخصي.

المتنبي كنت قاسيا عليه أو بالا حرى هناك اثنان كنت قاسيا عليهما؛ المتنبي وامرؤ القيس. لدي قصيدة قديمة اسمها (إعلان نوايا).المتنبي العظيم العملاق في الشعر لم أحترمه قط في الفكر والممارسة. و سميت امرأ القيس هذا الشاعر العظيم سعد حداد العربي الأول لأنه (أمرؤ القيس) هو أول من طلب دعم ومساندة الغرب في الوطن العربي حين طلب مساعدة الروم على أهله. ولدي أكثر من قصيدة في نقاش امرئ القيس، لكن هذا لا يلغي أهميته الشعرية وأنا أسال ربي لا تقابلني إذا جئت بوجه مستعار، وبشعر مستعار، وبِشعر مستعار، وأنا أرفض تهريج أخينا المتنبي ورياء المتنبي و نفاق المتنبي ولجوء الملك الضليل امرئ القيس إلى أقرب غرب. نحن من نبع ولكنا افترقنا من مصب لمصب. أنا لا أتعامل مع الشاعر (سواء كان المتنبي أو امرأ القيس) فقط من حيث الإبداع، هذا ما قلته. انطباق السلوك مع الإبداع. لا يعقل أن نقول كلاما ثوريا ونمارس أفعالا رجعية. لا يجوز أن نتحدث في الشجاعة ونكون جبناء. لا يجوز أن نتحدث في الصدق وننافق. وهذا الموقف هو جزء من تربيتي ومن سلوكي.

أما بخصوص الإشارة إلى ماركس، فأنا لم أقل في حياتي إن الماركسية شر أو البوذية شر. ماركس هو من قال ليس لدي قرن ثور لأديره لهموم الجماهير. وهذا تعبير جميل جدا. أنا مع عدم التعميم وإصدار أحكام نهائية لا على دين وعلى فلسفة ولا على كاتب ولا على شعر ولا على أيديولوجيا. لنكن فعلا دقيقين في حكمنا و تعاملنا مع كل شيء. أنا مشاكس ومستفز لكن بحسن نية، والهدف نبيل. هناك أشياء عظيمة في فكر ماركس هل نلغيها؟ عند لينين أفكار رائعة هل نلغيها؟ مثل الصراع الطبقي لا يجوز أن نلغي ثقافة كاملة أحادية اللغة أحادية الإله أحادية الزعيم، أحادية الوعي أحادية الثقافة، أحادية الرئيس، عندنا موحدون في كل شيء، أي إنه لا بد أن تحب شاعرا واحد وتحب كاتبا واحدا، أستطيع أن أحب عشرة. أحادية الوعي أحادية الثقافة. فالتعددية في الفكر وفي الوعي من مثالبنا، أحادية الفكر فإذا كنت بعثيا يعدم الآخرون، وإذا كنت ناصريا يعدم الآخرون و إذا كنت إسلاميا يباد الآخرون. يمكن أن تكون بعثيا وتحب امرأة ناصرية، و يكون لك صديق إسلامي. ما هو المانع؟ تعدد الحياة وتعدد الفكر تعدد الثقافية. التعددية يجب أن تكون نعمة وليست نقمة.

أما فيما يتعلق بالمقاطع السياسية فأرجو أن تصدق أنني حين أكتب القصيدة لا يكون في رأسي وعي، لا جماهير، لا منصة، ولا شعب، أكتب لذاتي، وأعتقد أن الحديث عن الشعارات، هل بسم الله الرحمن الرحيم شعار؟ أنا لست متديناً ولكن عندما أسمع الأذان يقشعر بدني لان لحن الأذان جميل جدا مهما يتكرر. إذن ليس كل شعار خطيئة ــ يا عمال العالم اتحدوا ــ شعار ولكنه شعار جميل. فيجب التمييز بين الشعار والشعارية. أنا في حياتي لم أنظم برنامجاً حكومياً ولا خطة حزب. كل حياتي في صراع مع أي إطار تثقيفي، لأني أحاول المحافظة على تأسيس فرديتي. لكن أن يكون في القصيدة موقف سياسي! من قال إن الشعب قافية رديئة؟ أعود إلى فيكتور هيجو. من قال إن الخروج من السياسة ليس خروجا من الشأن؛ خروجا من الحياة، لان جورج أورويل حين يقول نحن في عصر سياسي هو على حق. أنا شخصيا لا أحبه ولكن هذه الكلمة هي كلمة حق، كلمة صحيحة. السياسة لا تعني رفاها فكريا وخيارا، هي تعني حياتنا والتأثير على حياتنا اليومية، وعلى كل شيء في حياتنا. لذلك فالسياسة هي جزء من همنا وهي جزء من همنا الشعري أيضا.

أما فيما يتعلق بكيفية طرح الموقف السياسي فإنه إذا طرح بشكل مباشر و جاف غير فني فهو ليس شعرا، لكن إذا طرحتُ من خلال الشعر موقفا فلسفيا أو سياسيا أو شعريا فليكن ولا بأس، وإلا فيمكن أن نلغي أهم شعراء القرن العشرين. كلهم كانوا مسيسين وكلهم كانوا في اليسار مثل نيرودا، ناظم حكمت،

أراجون، لوركا، إلوار، حتى الشعراء العرب منهم شوقي شعره صار جيدا عندما تسيس ، كان شعر شوقي قبل نفيه شيئاً و بعد نفيه شيئاً آخر. شعر شوقي الجميل كتب بعد نفي شوقي، بعد تورط شوقي في السياسة. في رأيي أجمل ما كتب شوقي من شعر هو قصائده الشامية. قصائده عن سوريا وعن الشام وعن الثورة السورية في رأيي فنيا أرقى ما كتب شوقي من الناحية الفنية. أي بدون قضية كبرى لا يمكن أن يكون الشعر كبيرا ولا يمكن أن يكون فناً كبيرا. الحديث عن الشعر الصافي والشعر الذاتي ،هناك فهم خاطئ للذاتية. ما هي الذاتية ؟ هل هي الانزلاق عن الكون؟ لا، الذاتية هي التعبير عن الكون من خلال الذات. كيف يدخل هذا الكون كله في أعماقك وكيف تعبر عنه من خلال ذاتك؟ هذه هي الذاتية كما أراها، وليست الانقطاع عن الحياة وعن الكون وعن المجتمع .

أما فيما يتعلق بمؤتمر مناهضة الصهيونية: فأنا طبعا لم أدخل في هذه اللعبة لا في كوبنهايجن، ولا في البيانات. لكن أنا أريد أيضا الحذر. ألا ندمغ رأياً مختلفاً بأنه خائن وعميل. أنا أختلف مع هؤلاء الإخوة و لكن أفترض في بعضهم شيئا من حسن النوايا. والمثل الإيطالي يقول الطريق إلى الجحيم مرصوف بالنوايا الطيبة. فالنوايا الطيبة تقودنا إلى التهلكة ولكنها تبقى نوايا طيبة. وهناك فرق بين نوايا طيبة ونوايا شريرة. بعض الإخوان العرب والمثقفين العرب يرون أن هناك ضرورة للحوار. وهذا خارج نطاق التطبيع ،لذلك أعطيهم الفرصة والحق في الحوار، وأنا لا أشارك فيه وكان يمكن أن أكون فيه، فأنا أرفض استغلال النية الطيبة لغايات ولأهداف شريرة وليكن مؤتمرا لمناهضة الصهيونية في بيروت أو عمان أو المنامة بل وفي كل مكان.

د. عبدالحميد المحادين :

حين كانت القضية الفلسطينية في بداياتها كانت مجرد أحداث. و أفرزت شعراء كانوا يتناولونها مثل إبراهيم طوقان وأبو سلمى وعبدالرحيم محمود وخليل زقطان. هؤلاء كانوا يتحدثون بخطابية عالية وبصوت مرتفع. ثم بعد ذلك تطورت القضية الفلسطينية فصارت على ما هي عليه الآن. هي ليست أحداثا، هي حالة كبيرة جدا وبالتالي تطلبت هذه الحالة أن تدخل في جينات الكلمة الفلسطينية ودخلت في جينات الشعر الفلسطيني وكانت هذه دخلت في هذه المأساوية أي أصبحت شبه ما بعد الحداثة في المأساة فقط، وأفرزت رموزًا فلسطينية جينات الشعر متشكلة منهم، ومن ثم أصبح صحيحا أن هناك فروقا بين محمود درويش وعبدالرحيم وسميح وتوفيق زياد لكن تحس أن هناك ملامح واحدة مشتركة. الذي أقوله ذات يوم إذا لا سمح الله استمرت هذه المأساة في التفاعل فهل سيتوحد الملمح الفلسطيني في شاعر واحد ليصبح كل الشعراء واحداً، هذا إذا استمرت هذه المأساة ؟

ثانيا: هناك اتهام بأن عبقرية الشعراء الفلسطينيين قد استغلت خارج فلسطين استغلالا. عندما نتحدث عن سميح القاسم أو محمود درويش أو توفيق زياد كأننا قمنا بالواجب تجاهكم فهل هذا الذي أغضبكم ذات يوم من حبنا لكم ؟

سميح القاسم :

لن يستطيع شاعر اختصار كل الشعراء حتى لو كان هذا الشاعر سميح القاسم. لا يستطيع اختصار كل الشعراء لأن الشعر تجربة فردية ورؤية فردية جدا. ومهما كانت السمات مشتركة في أي قضية تبقى هناك خصوصيات، في الرؤية المختلفة والزوايا المختلفة. القضايا الكبرى لا يمكن أن تكون مسطحة ينظر إليها من جانب واحد هي أشبه بالسيناراما، ثلاثية الأبعاد، فهناك شاعر ينظر من زاوية، آخر من الزاوية الأخرى والجميع يشكلون حالة أو صورة لحالة شعرية، لكن بدون شك هذا يعود إلى قدرات الشعراء. قد يكون هناك شعر أقرب إلى تلخيص حالة أكثر من شاعر آخر، وهذا شيء طبيعي يعنى نستطيع من خلال شوقي مثلا قراءة تاريخ مصر في مرحلة معينة. لكن إذا قرأنا تاريخ مصر من خلال شوقي وحافظ والبارودي سنكتشف صورة مختلفة، سنكتشف صورة أكثر حقيقية وأكثر شمولا وعمقا. لذلك أنا ضد الأحادية.

يكفي أن تقرأ طاغور لتعرف الهند. هذا غير صحيح على الإطلاق. طاغور شاعر عظيم لكن هناك شعراء عظام آخرون. بدونهم لا تكتمل رؤية ومعرفة الهند ومعرفة الروح الهندية. طاغور ابن طبقة، ابن فئة، ابن مجموعة، احتفت به بريطانيا واحتفى به العالم الخارجي ليس دائما بحسن نية بل بقدر كبير من سوء النية لأنهم حاولوا تلخيص المأساة الهندية أو رد الاعتبار للمأساة الهندية باحترام طاغور وهذا لا يكفي. التعددية مباركة في الشعر وفي الفن وفي الوعي السياسي وفي الفكر الاجتماعي لابد من التعددية. لا خلاص لنا بدون تعددية. التوحيد خارج المفهوم الديني هو كارثة الشعوب وكارثة البشر، أي من الممكن أن نقول لا عالم إلا إسحاق نيوتن وينتهي الأمر. لو قال إسحاق نيوتن لا عالم بعدي لانتهت البشرية إلى وضع سيئ، نقبل لا إله إلا الله ولا نبي بعدي، لكن لا نقبل لا شاعر بعدي، ولا عالم بعدي، ولا مغنية بعدي، ولا مفكر بعدي، ولا رسام بعدي، هذا غير معقول .

يبدو أن هناك شاعرين أو ثلاثة شعراء فلسطينيين أو أكثر يستطيعون تلخيص الحالة الشعرية الفلسطينية، لكن ما من شاعر يجرؤ على الادعاء بأنه وحده يحتكر هذه الحالة .

د. عبد الحميد المحادين :

نذهب إلى فلسطين. كيف تجلت فلسطين في أشعاركم؟ فلسطين واحدة. مع التأثير الذي لدينا نجد أنكم متشابهون لكن رؤيتنا لكم لأننا نبحث عن فلسطين في ملامح وجوهكم نرى وجها واحدا هذا ما أقصده.

سميح القاسم :

هذا ليس مبررا. ربما نشكر المأساة على أنها قدمت لنا قصيدة نحبها مثلا. لكن هذا لا يعني نسيان المأساة والتلاهي بالقصيدة عن المأساة، يجب أن يكون هناك التوازن الضروري بين المأساة وبين القصيدة بين العمل وبين القول .

د. عبدالحميد المحادين :

تقول إنكم التقيتم في الشعر حتى وصلتم الحداثة بالمأساة؛ أي هناك جدلية بين الشاعر الفلسطيني وبين مأساة فلسطين، كلما تداخلا انتميا إلى الكارثة .

سميح القاسم :

طبعا نحن لسنا سعداء بالمأساة الفلسطينية حتى نصبح شعراء. أنا شخصيا مستعد للتنازل عن الشهرة والشعر إذا كان بالإمكان استعادة شهيد واحدا إلى الحياة . الشعراء والمجد كل ذلك عابر يزول مع الزمن، لكن دمعة أم تساوي كل الدواوين وكل القصائد واللوحات، وهذا ما حدث، وقعت المأساة والمأساة ولدتنا، فإما أن نكون أبناء أوفياء لهذه الأم أو أن نتبرأ من بنوتها. أنا شخصيا أحاول قدر الإمكان أن أكون وفيا لأمي. أن أكون صادقا معها ولها ولأجلها؛ أكون صادقا معك لتحترم هذه الأم ولتتعاطف معها. لذلك فإن الهاجس الإنساني في تجربتي الشعرية يتفوق على أي هاجس آخر. من هنا قلت أكثر من مرة أنا ضد قصيدة الفرميكا، التي تلمع في الخارج وتبدو جميلة و موشحة بألوان من تحتها خشب فاسد. أنا ضد قصيدة البلاستيك. هناك زهور من البلاستيك تبدو كأنها أجمل من الزهور الطبيعية لكنها تبقى زهرة بلاستيك بدون حياة. أنا مع الوردة الطبيعية حتى لو كانت أقل إدهاشا من الوردة البلاستيكية.

د.عبدالحميد المحادين :

تحدثتم وتحدث كل شعراء فلسطين الكبار عن أن حب العرب قتلكم .

سميح القاسم :

في مقالة نشرت اسمها « الحب القاسي» وهي في الحقيقة في حينها كانت احتجاجا ليس على حبكم لنا بل على تعميم هذا الحب على كل كلام فلسطين حتى لو كان فلسطيني كتب قصيدة رديئة كان يكفي أنه فلسطيني لتمجيدنا. ونحن اعترضنا على هذه، أحببنا أن تظل المسألة النقدية واردة في الفكرة وان يظل التعامل معنا من خلال المقاييس النقدية واردا وليس فقط من خلال انتماء القصيدة إلى الوطن. ليست كل قصيدة وطنية جيدة بالمناسبة. يمكن أن تكون قصيدة طويلة جديدة كل الأشياء الواردة فيها صحيحة عن

القدس وعن فلسطين والأقصى وأطفال الحجارة و تكون القصيدة من ألف بيت كل ما يرد فيها صحيح، لكنها ليست بقصيدة، الموقف الصحيح لا يصنع قصيدة جيدة ،فمن الممكن أن يكون موقف الشاعر جيدا لا غبار عليه وقصيدته رديئة، والمفاجأة أن تكون مواقف الشاعر سيئة ويكتب قصيدة جيدة و يكتب في التعبير عن المواقف السيئة وإلا كيف نفسر ظاهرة مثل إزرا باوند أو سعيد عقل. ازرا باوند كان فاشيا وكتب شعرا جميلا. يجب أن نقول إنه كتب شعرا جميلا في الفاشية لكننا لا نريده ولا نريد فاشيته ولا شعره الجميل. إليوت كان أصوليا كتب شعرا جميلا في الأصولية لنقول قصيدة «الأرض اليباب» قصيدة جيدة في بنيتها ولكنها رديئة في رسالتها. لنضع كل شيء ولنعطِ كل شيء حقه. أنا في السنوات الأخيرة صرت أكره كلمة حجر، لأن الحجارة كلها تحولت إلى شعر ، ليس المطلوب منا الحجر الحجر . أنا لم أكتب قصيدة عن الشهيد محمد الدرة رغم أنني بكيت عليه، وسيأتي يوم اكتب قصيدة تختلف عن كل ما كتب عن محمد الدرة ، لأني لا أريد أن أكون جزءاً من عمل تسويقي. أريد أن يكون هناك خصوصية في الشعر. لا يكفي الصدق في الشعر. ممنوع تحويل الدم إلى موضة. اليوم موضة الحجر، و غدا موضة محمد الدرة، و بعده موضة الأقصى. هذا شيء غير معقول يمكنك أن تكتب مقالات الخ ، أما الشعر والفن فيجب أن يكون لديه من الاحترام الذاتي ما يكفي للترفع عن الإعلام والضجيج الإعلامي للقضية .

د.سميرة بن عمو :

سؤالي بسيط: لماذا يشكل الإرهاب تهمة مرعبة بالنسبة لنا؟ ألأننا كشعب نفتقر إلى القوة التي تبرر الإرهاب الذي تمارسه الدول؟ ألأن الإرهاب تحول من سلاح في يد الضعيف إلى سلاح يحتكره الأقوياء؟

سميح القاسم :

الإرهاب وارد في القرآن الكريم حسب الآية الكريمة ﴿وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة و من رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم﴾. لكن الإرهاب هناك له معنى في رأيي أرقى من مفهوم الإرهاب عند المستعمر اليوم. الإرهاب المذكور في القرآن مقصود به ردع العدو عن الاعتداء عليك. فهناك معنى إيجابي في رأيي؛ معنى لا دعوة فيه إلى أن تبادر إلى اجتياح أرض العدو. وهكذا فأنا أبرئ القرآن من مفهوم الإرهاب المنسوب إلى حركات أصولية. الإرهاب في القران الكريم لا يعني إطلاق النار على حافلة سياح ألمان في القاهرة ولا يعني ذبح أسرة في الجزائر ولا يعني خطف حافلة أو طائرة. الإرهاب في القرآن يعني دفع العدو عن الأذى ومنعه من الاعتداء عليك . الهدف منه إيجابي وقائي و ليس هجوميا وعدوانيا.

ثانيا : الـ terror استعمل في فترة معينة لإحداث إرباك في صفوف جيوش نظامية معادية محتلة لوطنك. استعمل في فلسطين ضد الجيش البريطاني. استعمل في الجزائر ضد الجيش الفرنسي، واستعمل في مصر و العراق ضد الجيش البريطاني ، و يستعمل في فلسطين ضد الاحتلال الإسرائيلي مما لا يستطيع أحد أن يدينه، أو يتنكر له. و لكن هناك أخلاقيات بالدرجة الأولى، من وصية أبي بكر لأسامة بن زيد إلى الأحاديث النبوية إلى الآيات القرآنية تقول بعدم قتل طفل أو امرأة أو عجوز، وعدم إحراق منزل؛ عدم قطع شجرة، عدم هدم صومعة وحرق منزل؛ هذه من أخلاقياتنا في الحرب، فلا يعقل أن أبرر نسف مدرسة أو امرأة تجر عربة، لأنها أولا تتناقض مع أخلاق الحرب ولأننا سادة من وضع أخلاق الحرب عبر التاريخ. و مهما بلغت درجة قسوة وشراسة العدو، لا يجوز لنا أن نتجسد شخصية العدو، و لا يجوز أن نتمثل شخصية العدو، فإذا قتل العدو أطفالنا هل نحن نذهب لقتل أطفال العدو ؟ هذه وجهة نظري. الإرهاب في جيوش العدو النظامية و خلق البلبلة في صفوفهم و طردهم من أرض الوطن؛ كل هذا نعم.

د. سميرة بن عمو :

نعم يجب أن تكون حربنا حربا أخلاقية، و أعترف أن سؤالي كان استفزازيا . والذي دفعني إلى طرح هذا

السؤال الاستفزازي هو ما يدور في العالم منذ أحداث ١١سبتمبر. فلقد اتُهمنا بالإرهاب، ووُجّهتْ لنا تهمة ممارسته، ولم نفعل أكثر من محاولة الدفاع عن أنفسنا ضد هذه التهمة، في حين أننا ضحايا الإرهاب. و منذ ذلك الوقت لا نفعل أكثر من الصراخ بأننا غير إرهابيين.

سميح القاسم :

ليس هذا وحسب، نحن نقول لسنا إرهابيين، أنتم الإرهابيون، ولدينا الأدلة التي تدين إرهابكم، وهي كثيرة، نحن ندافع عن بيوتنا، عن مدارسنا، عن أطفالنا، نحن مقاومون، نحن مقاتلون، نحن مناضلون و لسنا إرهابيين، لأن إرهاب الإرهاب ليس إرهابا، لكن استعمال أدوات الإرهاب هي الإرهاب .

د. عبدالقادر فيدوح :

في الحقيقة لقد كان لدي أسئلة كثيرة عن الموضوع الذي طرح لكن الظاهر أن من سبقني من الإخوة تفضل مشكورا و أثرى الموضوع بما فيه الكفاية.

عطفا على مقولتكم حول الأخلاقيات الإبداعية- و عطفا على ما تفضلت به سلمى الخضراء الجيوسي، أريد أن أدخل معك في مسألة الحداثة و علاقتها بالشعر. قبل ذلك نحن نعرف أن النسق الثقافي العربي متشعرن أي أكثر شاعرية بينما الأنساق الأخرى في الثقافات الأخرى أكثر عقلانية. والمعروف في الساحة الثقافية العربية إن كانت هناك حداثة عربية فإنها دخلت عبر الشعر في تصوري وفي تصور بعض القراءات و لم تدخل عبر العقلانية، وهو السبب الذي جعلنا لم نصل بعد من حيث فشلت كل الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية فهل معنى ذلك أن الحركة الشعرية في حداثتها لم تصل إلى شيء، أو لم تقدم أي شيء؟

سميح القاسم :

أولا أنا مع القول بأن الحداثة في حياتنا دخلت من باب الشعر. لماذا؟ لأن الشعر في الوعي العربي يقابل بشيء من التسامح. يعني كلام مهابيل أو مجانين، يقولون ما لا يفعلون. في كل واد يهيمون. فمن السهل التسامح مع الحداثة في الشعر، لكن التسامح مع الحداثة في الفكر يؤدي إلى الذبح. أي مفكر عربي يطرح فكرا حداثيا فيه جرأة كبيرة كما في الشعر في التصدي للفكر الرسمي السائد يعرض نفسه للقتل. كان الأخطل يدخل على الخليفة والخمرة تنقط من لحيته، فتمرر له على أساس أنه شاعر، لكن لو دخل ابن رشد على الخليفة والخمرة تنقط من لحيته لقتل على الباب. إذن في ثقافتنا العربية (الشعرنة) وهو كلام دقيق جدا، كانت لقوة الشعر أولا. من بدء ثقافتنا، كان الشعر قويا. قوة الشعر وقوة دور الشاعر كوزير الإعلام للقبيلة و الإذاعة و الفضائية الناطق بلسانها، أي أن قوة مكان الشاعر و هبته شيئا من التسامح، عن خوف أحيانا وعن مداراة أو بسبب سلاطة لسانه في أحيان أخرى. وهذه الحالة مستمرة إلى اليوم مع الأسف الشديد. لا يطربني أنني أستطيع أن أقول ما لا يستطيع أن يقوله المفكر العربي. لا يسعدني هذا الوضع، و أعتقد أنه ما لم يعط المفكر العربي والمنظر العربي هامشا من الحرية يساوي الهامش الذي أتمتع به فسيظل وضع الأمة صعبا جدا .

د.عبدالقادر فيدوح :

إذا كان النص يغير مواقفه باستمرار و ينور ولا يطمئن لشكل و نمط واحد، فهل معنى ذلك أن هذا الجيل المغرم بالتحول يطمئن لسؤاله وهل له هدف معين يريد أن يصل إليه وهل يحمل سؤالا، أي هما ما يكتب من أجله ؟

سميح القاسم :

لا أريد الادعاء بالإلمام بكل الخطاب الشعري.. لكن من خلال تجربتي الذاتية ما كنت لأقرأ أو أسافر ساعات طويلة لأقرأ شعرا في المنامة لو لم تكن لدي قناعة بأن هذه القصيدة ليست مجرد متعة سمعية. لدي شيء أريد أن أقوله. لدي موقف فني و فكري وإبداعي و سياسي و اجتماعي، موقف من الحياة.. رؤية ربما تكون خاصة بي، وربما تكون أيضا متماثلة، لشعراء آخرين. لكن لدي رؤية خاصة، سمَّها رسالة أريد أن أوصلها وأنا أستفيد من نفوذ قصيدتي ومن

نفوذ الشعر على العرب لأقول ما لا يستطيع أن يقوله مفكر لا في المنامة ولا في القاهرة .

د. عبدالقادر فيدوح :

أعتقد أنك تشاركني الرأي في أن الشاعر في المرحلة المتأخرة أصبح يتعامل مع الكلمة بما هي لازمة لمعناها. لم تعد الكلمة تحمل ذلك الهاجس الذي يخدم قضية ما و إنما كما تفضلت قبل قليل أن الشاعر الآن يميل إلى الموضة في تتبع الأحداث من حيث إن الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية وهذا يتعارض مع وظيفة الشعر الذي يحتل فكر المحور لإنتاج المعرفة.

سميح القاسم :

أعتقد أنه إذا كانت الكلمة الشعرية تعبر عن معناها القاموسي فهي ميتة .إن لم يكن معنى اللفظة ودلالاتها في القصيدة أوسع من دلالاتها القاموسية فهي تفقد وهجها وتفقد تأثيرها. كما أعتقد أن متعة الشعراء و فائدة الشعر هي في إعطاء هذا الانزياح. الانزياح بالكلمة من معناها القاموسي إلى إسقاطات؛ إلى تداعيات ودلالات أخرى خارج اللفظة. أعتقد هذا هو دور الشعر، و أعتقد أن هذا ما يفعله الشعر بالذات.

د.عبدالقادر فيدوح :

ما الذي أرادت تجربة سميح القاسم أن تقدمه على صعيد صلة الكتابة الحديثة بإرثها ؟

سميح القاسم :

قلت أكثر من مرة وأكرره الآن، أنا ضد القطيعة مع الإرث. وكل إرث فيه من الجمال والجماليات والإنسانيات ما يكفي لتبنيه والتأسيس عليه، ليس خارجه بل عليه. هناك جماليات حتى في الشعر العربي ذكرت شاعرا أختلف معه في مسلكياته هو امرؤ القيس. في شعر امرئ القيس جماليات السينما في حداثتها، (مكر مفر مقبل مدبر معا) هذه صورة تتجسد في السينما الحديثة و في شعر امرئ القيس، أو الصورة الرهيبة (إذا ما الرضيع بكى من حولها انصرفت له بشق و تحتي شقها لم يحول)

صورة حديثة جدا موغلة في حداثتها و قيلت قبل أكثر من ألف و خمسمائة عام، إذن الشعر يخرج من اللحظة، يخرج من اللفظة بالذات إلى آفاق أخرى إلى ألفاظ أخرى إلى معان أخرى هذا دوره وهذا زمنه .

المتنبي شاعر آخر أختلفت معه في الفكر وفي الممارسة وفي السلوك. السريالية موجودة في شعر المتنبي

(واقفًا تحت أخمصَيّ قدر نفسي
واقف تحت أخمصيَّ الأنام)

هذه صورة سريالية رهيبة. سلفادور دالي لم يرسم صورة أكثر إدهاشا من هذه الصورة. هناك القيمة الفنية هناك السلوك هناك الأخلاقيات كلها في إطار الموروث. هل لا أكون حداثيا إلا إذا تجاهلت كل هذا؟ لا، أنا آخذ كل هذا وأحاول أن أضيف إليه. إذا لم أضف صورتي الشعرية التي تضاهي صور المتنبي وأمرئ القيس فلا مبرر لوجودي و إلى تجربتي. إذا أضفت إذن أنا أستحق أن تهدروا عليَ هذا الوقت، وإن لم أكن قد أضفت فيكون هذا مضيعة للوقت. وأنا أزعم أني أضفت. وأنا بعد الـ ٦٠ سنة لست في معرض المباهاة والمفاخرة و العنتريات، أعتقد من خلال قراءاتي للنقد العربي والأجنبي وللنقاد الذين كتبوا عن تجربتي هناك نقاد أجانب كبار كتبوا عن تجربتي أيضا من خلال هذه القراءة كما يبدو أكتشف أنني أضفت شيئا ما جعل لقصيدتي علاقة حميمة لدى القارئ، و لدى المستمع ولدى الناقد ولدى الشاعر ولدى المفكر، وإذا تحقق لي هذا فالحمد لله.

د. عبدالقادر فيدوح :

أستقي من مقولتك أن الشاعر هو طفل القدر المدلل. لكن ما سمعناه عنك يختلف عن هذا التيار، إذ إن سميح القاسم هو ذلك الطفل المهووس بالقضايا ذات التوجه النضالي وليس ذلك الطفل الذي سمعنا عنه من أنه تربى في أسرة ميسورة الحال وانه بامكانه أن يعيش طفلا مدللا .

سميح القاسم :

أعتقد أن كل الشعراء الذي فرضوا أنفسهم علينا هم شعراء مروا بتجارب ثنائية. فمن كان مدللا في البيت حظي بكل ما يريد، لكن كل هذا لم يعطه إجابات

عن أسئلة في اللاوعي. أغامر و أقول إن الشاعر يعاني من خلل في جهازه العصبي، هي حالة مرضية. الطبيعي أن يكون إنسانا عاديا يشتغل و ينتج وينجب ويبني أسرة ويبني مشروعا وينتج. هذا هو الإنسان العادي، فمادام متورطا في مسالة الإبداع ومحنة الخلق والرفض وإعادة الصياغة فلابد من وجود خلل ما في جهازه العصبي.. في جيناته، إلى جانب أنني أرفض القول إن الأطفال بريئون. أنا لا أقبل مقولة إن الطفل برئ. الطفل فيه براءة وفيه شر، لكن الطفل عفوي، لا يستطيع أن يلعب لعبة الكبار. يشعل النار بشكل مباشر. الآخرون ينتظرون حتى يخرج أهل البيت ويشعلون النار. الطفل يشعل النار مباشرة. فلا توجد براءة مطلقة. توجد براءة و يوجد شر في الطفل. كما في الشيخ العجوز. ثنائية الخير والشر موجودة في الإنسان و هو في بطن أمه. غريزة لا يتحكم بها، لا يستطيع إخفاء نزعاته، بينما الكبير يفعل ذلك. فقد كلفت ذات مرة من مجلة أخبار الأدب في القاهرة أن أكتب شيئا عن طفولتي فكتبت «وقار الطفولة ونزق الكهولة». الطفولة فيها صدق وفيها العفوية لكن ليس فيها البراءة الكاملة. النزعات موجودة في طفولتنا.

د. عبدالكريم حسن:

أهلا بك في بيتك. ففي كل بيت عربي ركن لسميح القاسم. وفي كل قلب عربي مساحة لسميح القاسم ولكل فلسطيني.

سأبدأ من النقطة التي كانت بينك وبين الاستاذ قاسم حداد، وهي نقطة التفجير؛ تفجير اللغة. وأريد أن أذكرك هنا بأمرين؛ الأول أن كلمة التفجير التي ترد عشرات المرات في القرآن الكريم لا ترد إلا حاملة بالدلالات الإيجابية. والثاني أنك شخصيا قد استخدمت هذه الكلمة في شعرك مشحونة بهذه الدلالات الإيجابية. ووقفة عند قصيدتك «أوزيريس الجديد» على سبيل المثال تكفي للبرهنة على ما أقول. والتفجير الذي يستخدمه أدونيس هو بهذا المعنى؛ هو إخصاب اللغة.. كشف علاقات جديدة بين مكوناتها.. غزو فضاء لم يكن مكتشفا من قبل..

سميح القاسم :

على هذا، أنا متفق معك.

د.عبدالكريم حسن:

شيء آخر لا يجوز إغفاله عن التفجير عند أدونيس هو ما يحمله من دلالات نيتشوية في بعض الأحيان. ألم يقل نيتشه: «لستُ بشرا أنا. أنا من الديناميت» ؟.

سميح القاسم:

هذه من مثالب نيتشه، لأنه عندما يعترف أنه ليس بشرا، فهو يفقد إنسانيته. وليته قال: أنا بشر من الديناميت .

د.عبدالكريم حسن:

و لكن الديناميت في عبارة «نيتشه» هو ديناميت القيم. فما يريد أن يفجره «نيتشه» هو القيم.

سميح القاسم:

لأنه بارد، إنسانيته في ثلاجة. سوبرمانية حولها إلى تهريج. نيتشه مهرج أكثر منه فيلسوفا.

د.عبدالكريم حسن:

سأدافع عن «نيتشه» خاصة أن آخر عمل قمت به بالاشتراك مع الدكتورة سميره بن عمو هو ترجمة بحث أصيل عن الفرنسية كتبه «ميشيل آر» أستاذ الفلسفة الألمانية في جامعة السوربون عن لعبة الأفوريزم عند نيتشه. وفي هذا البحث تظهر معظم المفاهيم المؤسسة للحداثة كمفهوم التفجير - في الفلسفة النيتشوية.

سميح القاسم :

ربما كان رأيي على ما هو عليه لأنني قرأت «نيتشه» منذ أربعين سنة.

د. علوي الهاشمي:

هل نقلب صفحة النيتشوية؟

د. عبدالكريم حسن:

نعم، نقلب الصفحة. عزيزي سميح: لقد دافعت عن أمك كثيرا.. حملتها في قلبك .. وحملت أيضا أباك. أبوك بقي غائبا.. أصر على غيابه. حضورك يفضح غيابنا. حضورك الأليف يذكرنا بغيابنا الوحشي. هل مازلت واثقا بأبيك العربي؟ هل مازال

أبوك سياجا خلفيا، وحصنا خفيا لروحك المقاومة؟ إن أباك لم يطرأ عليه أي تحول سوى أنه انتقل من مرحلة الغائب إلى الحاضر العاجز.

سميح القاسم:

أعرف أنني مليء بالمتناقضات وحتى موقفي من الأب والأم كرمز أيضا موقف متناقض. بعد نكسة حزيران قلت يا أبي المهزوم ويا أمي الذليلة إنني أرمي إلى الشيطان والنار تعاليم القبيلة. تبرأت من أبي وأمي ومن القبيلة ومن تراثنا. لكن في حالات حرج لاحقة اكتشفت أنني هاملت العربي الذي يعود إلى أبيه و يلوذ بأبيه. و أبي هو العروبة. أبي هو الله بالنسبة للسيد المسيح. يا أبي أزح هذه الكأس عني. اكتشفت أنني في إحدى قصائدي قلت أزح هذه الكأس عني في قصيدة لاحقة قلت لا تزح هذه الكأس عني. الشيء ونقيضه. وكنت صادقا في هذه وفي تلك . هذا التناقض هو نتاج واقع ظاهر جدا، مبلبل أحيانا أحس بأن أبي هو عبئي وأحيانا أحس أن أبي خلاصي وأعرف أنني صادق في هذا وصادق في ذاك. والإجابة ليست لدي، بل هي في التاريخ في التراث والحياة في المستقبل. أبي هو التراث. وأنا أعتز بهذا التراث ولدي القدرة على انتقاء الايجابي وتعرية السلبي في هذا التراث . لذلك بين الحب والإحباط هذا الحب لم ينقذني. أبي لم ينقذني وحين أحاول البحث عن خلاصي لا أجده لا في الأمم المتحدة ولا في مجلس الأمن ولا في اليونسكو ولا في الرأي العام العالمي. فجأة أكتشف أنه لا خلاص إلا عند أبي؛ أبي المعلق في الصورة على جدار البيت، وأبي الموجود في بطون الكتب وأبي الموجود في اللاوعي، وأبي الموجود في المقبرة. هذا التناقض أحسه وأراه، وأعيشه، وأعتقد أن هناك كثيرين من العرب أيضا يشاطرونني هذا الهاجس الذي عبرت عنه شعرا، بينما هناك الملايين لم يعبروا عنه. لكن إقبال هؤلاء على صيحتي وندائي لأبي، يدل على المشاركة في هذا الهم.

د. عبدالكريم حسن:

بعد التفجير الذي تحدثنا عنه، لي عودة إلى الحداثة؛ الحداثة التي حاولت أن تنسحب منها والتي يبقى من مظاهرها في شعرك - شئت أم أبيت - استخدامك للرمز و الاسطورة. لكن؛ أين المشكلة؟ المشكلة في رأيي هي في هذا التفاوت في شعرك بين قصيدة تتابع حدثا يوميا معينا كقصيدتك إلى غورباشوف وقصيدتك إلى خروتشوف مثلا، وقصيدة ذات بناء فني جميل كقصيدتك الكتب السبعة. هذا ينقلنا إلى سؤال أخير، نموذج كارولاين، هل يشكل حلما ضائعا عندك كما شكلت ريتا الحلم الضائع عند محمود درويش؟ وما الأسباب التي تدفع إلى عدم قدرة هذا النموذج على الدخول في نسيج حياتك علما بأنك فلسطيني مناضل وأن هذا النموذج هو نموذج التمرد الغربي الإيجابي الذي يتفهم قضيتك.. يتفهم مشاعرك.. يتفهم مستقبلك ومع ذلك تخسر العلاقة في لحظة. لماذا؟

سميح القاسم:

كارولاين وريتا هما جزء من تجربة شخصية حقيقية. كارولاين و ريتا في وقت واحد. كنا في حيفا وكانت لدي صديقة إنجليزية مثقفة أصيلة اسمها ز كارولاين ووكرس مدرسة تعمل في مدرسة تبشيرية ؛ فتاة جميلة ومثقفة وبريطانية أصيلة ونشأت بيني وبينها علاقة صداقة وحب. وفي الوقت نفسه كانت لمحمود درويش تجربة مع فتاة اسمها إيريتز، وليس ريتا،غير أنه غير الأحرف لأن إيريتز كلمة عبرية تعني جبل أور. وكانت إيريتز جميلة تعمل جندية في الجيش الإسرائيلي ولكنها كانت متعاطفة مع الشعب الفلسطيني بشكل جنوني. وحين كتب محمود قصيدته بين ريتا وعيوني بندقية، كان يقصد البندقية التي تحملها ريتا. ريتا هي ايريتز، ريتا هي اليهودية المجندة التي أحبها محمود وأحبت محمود وتستحق أن يحبها وتستحق أن تحبه، فأنا أعرفها جيدا. فتاة يهودية فرض عليها أن تكون جندية حسب القانون الإسرائيلي. كانت تحضر أمسياتنا الشعرية، فأحبت هذا الشاعر الفلسطيني وتعاطفت معه. وفي نفس الوقت كانت كارولاين الفتاة البريطانية من عائلة

عريقة كانت تدرس في حيفا وحضرت إحدى أمسياتي الشعرية ونشأت بيننا علاقة صداقة وحب وتوفيت كارولاين بعد سنوات. فالقصيدة كتبت بعد وفاتها. كنت قد أهديتها شمعدانا،، وبعد عشرين سنة عادت إلى حيفا صديقتها من بريطانيا بعد أن توفيت.. جاءت من بريطانيا لتقول هذا شمعدان كارولاين أرجو أن تحتفظ به من أجلها. وكارولاين ابنة أسرة محافظة اختلفت مع والدها الضابط في الجيش البريطاني في فلسطين الذي يمثل الاستعمار البريطاني. وهي انتقلت من موقع الاستعمار البريطاني إلى جانبي . تلك إذن تجارب شخصية ليست من صنع الخيال. وفي الحالين كانت هناك إشكالية. محمود درويش كان يحب هذه الفتاة؛ ريتا، وكنا نسهر معا، وأعرف أنها تحبه بصدق، وأعرف أنها كانت ستتهم بالخيانة، وكانت معرضة للسجن وكانت مستعدة لدفع الثمن. وأذكر بعد غياب محمود في سنة ١٩٧٠ وانتشار خبر أنه لن يعود جاءت إلي تحمل قالبا من الكاتو في عيد ميلاد محمود ووضعته على طاولتي في حيفا وقامت بضربه بيدها؛ وهرسته وقالت لن نحتفل بدون محمود وبكت وذهبت. لذلك أشفقت على محمود حين اضطر لتغيير الاسم حتى لا يكتشفوا أنه اسم يهودية. وليكنْ؛ إن الإرهاب الثقافي في العالم العربي يجبر محمودا ويجبرني وغيرنا أن نتلاعب على الإعلام في هذا السياق وسياقات أخرى .

د. علوي الهاشمي:

أنا أريد أن أربط بين شيئين، بين نصك الذي قرأته وسمعته خاصة نصوصك التي سمعناها في أمسيتك في البحرين والبعض الآخر الذي سمعته في أماكن أخرى في الوطن العربي وبين تحسسك من لفظ التفجير.

سميح القاسم:

أنا أتحسس من نسف التراث وإلغاء التراث وبناء لغة جديدة، أتحسس من هذا، وليس من تفجير اللغة بالمعنى والتوضيح الذي سمعته بل على العكس لا بد من هذا، ولا يمكن أن يكون شعرا إذا تعاملنا مع اللفظة بمعناها القاموسي. أنا ضد نسف التراث. عند أخينا نزار قباني إلغاء اللغة، إلغاء التراث وإلغاء النسل. هل هناك أطفال بدون آباء؟ هل هناك طفل برئ من جينات أهله؟ أنا ضد القطيعة مع التراث؛ ضد التبرؤ من التراث و إلقاء كل أوزارنا على التراث. ما هو ذنب التراث. هناك أشياء سلبية وهناك أشياء إيجابية. الإيجابي نأخذه، أما إعادة إحياء اللغة من داخلها فهي ضرورة شعرية بالدرجة الأولى. أدونيس عمل شيئا عظيما أثر في شعراء كبار في حياتنا العربية وأجبرهم على إعادة النظر في تجاربهم . أدونيس ليس كلمة عابرة. أنا ضد محاولة تجريحه والإساءة إليه والى تجربته الشعرية. هو رجل عبقري ومفكر عظيم وشاعر عظيم. أختلف معه بسبب ظروف موضوعية. ظروفي تختلف عن ظروف أدونيس؛ بمعنى أنه ليس لديه محنة مصادرة وطن وإلغاء هوية. هذا عندي أنا و من حقي أن أعبر عنه. وتعبيري يختلف عن شكل التعبير عند أدونيس. المباشرة خطيئة إذا كانت مباشرة تقريرية جافة، لكن المباشرة الفنية صعبة والشعر الغامض أسهل من الشعر الواضح الفني الذي وضوحه فيه فنية قد لا تفهمها. العرب قالوا السهل الممتنع الخ، تعبير جميل نقديا لكن الوضوح خلال عمل فني ليس هناك ما أصعب منه. كما أن التشبث بالأوزان الكلاسيكية عندي ليست مسالة شكلية. أنا أواجه سياسة تريد القضاء على تراثي بالكامل. إسرائيل ألغت تعليم عروض الشعر بالكامل. ألغت تعليم الخط بالمدارس. حساسية تجربة مختلفة. الأولاد الذين لم يدرسوا العروض كيف لهم أن يفهموا المتنبي. كيف يفهمون امرأ القيس؟ كيف يفهمون أدونيس في بداياته وكيف يفهمونني؟ إذن تشبثي بالعروض ليست مسألة فنية صرفا. هي مسألة سيكولوجية وثقافية وقومية. لذلك أحيانا أكتب بالعروض للكولاج الشعبي. عندي محاولات شعرية ليست مسبوقة. هوس التجديد عندي. لا أحتمل التشابه بين قصيدتين. عندي جنون التحديث والتجديد والتغيير ..الخ، لكن عندي أيضا دفاعي عن

الذات ودفاعي عن تاريخي؛ عن ثقافتي . لذا لا يعني لي العمود الشعري ما يعني لقاسم حداد، ولا يعني عندي ما يعني لأدونيس، ولا يعني عندي ما يعني للجواهري. العمود الشعري عندي له معنى مختلف تماما، وقصة نجاح من محاولة إغراق وقضاء على شخصية. سؤال إلى أي مدى في إطار العمود الشعري قدمت إضافة مختلفة عن المتنبي أو الجواهري أو شوقي، يمكن أن أكون قدمت ويمكن لا. هذه مسألة نقدية. أيضا الذين يبحثون عن قصيدة الشعر سوف يلغونها كيف؟ ليست شعرا. ليست كل قصيدة نثر شعرا ولا كل قصيدة شعر مقفاة شعر. ليس كل قصيدة موزونة شعرا حديثا. هناك أطنان من قصائد النثر التي تستحق أن ترمى في البحر. أطنان من الشعر العمودي تستحق أن ترمى في البحر مع أصحابها. آن الأوان لكي ننتهي من قضية عمودي وتفعيلي، فما عاد العالم يحكي عن هذه الأمور. في أوروبا عادوا إلى الأوزان، عند الإسرائيليين هناك عودة للعروض بالأوزان. فمسالة التجريب نحكم على نتائجها ولا نحكم على نواياها.

د.علوي الهاشمي:

كنت أريد أن أسأل عن هذا النص الذي تتفرد به من خلال عملية التفجير الذي تقوم به في النص. نصك متفجر في كل اتجاه كأنه نافورة، كأنه بركان يرمي بحممه في كل اتجاه. لذلك لا تستطيع أن تسبر أي مسار له. لا تستطيع أن تذهب معه في اتجاه. هو يأخذك معه في مائة اتجاه. تظن أنه يأخذك في هذا الاتجاه، ينعطف بك في لحظة غير متوقعة إلى اتجاهات أخرى. اللغةغير متوقعة عندك. مسارات النص أو نصانية النص غير متوقعة. وكأنما النص نص قلق نزق في كل لحظة من لحظاته يذهب في اتجاه المفردة العامية والمفردة التراثية والثقافية الإنسانية والأسماء واستخداماتها حتى لو تطلب استخدام المفردة الأجنبية.. سيل عارم لا تقف أمامه أي تضاريس ويوظف ما أمامه في بنيته أو يلتهم كل ماعداه و يكونه لذاته، هذا التكوين من أين؟ هل له علاقة بهذه النفسية القلقة للإنسان الفلسطيني وهو يواجه هذا الخطر ؟

سميح القاسم:

وتيرة الأحداث في حياتنا تجعل التأمل مهمة صعبة. أنت مطالب حين تحس بنار مقبلة ولا وقت لديك للتأمل في تفاصيل النار. هناك عدة ألوان في النار. ليس لديك وقت لتدخل في تفاصيلها. وإذا تريثت ستحترق. أنت مطالب في وقت واحد أن ترى النار وأن تتحقق منها وان تدرك أنها مقبلة نحوك وتدرك أنها على وشك التهامك، وأن ترد على كل هذا في لحظة. مهمة صعبة جدا، لكن الرد له فنيته الخاصة، له آليته الخاصة ،له جماليته الخاصة أيضا. رد فعلك حقيقي غير مختلق. وهو صادق وله جماليته، الآن لو أن النار في فيتنام مثلا لاستطعت أن ترى تفاصيلها. وأن تكتب عنها بشكل آخر. كتبت عن جوربا تشوف لكن أنا متأكد أنه لا أحد انتبه للتفاصيل التي كتبتها في قصيدتي عن غورباتشوف. ذات مرة دعاني غورباتشوف وقابلته شخصيا وأجرينا حوارا جميلا و رأيت فيه إنساناً يائساً ضعيفا .. فقد السيطرة.. فقد زمام الأمور، وعند مغادرتي قبلني والدموع في عينيه لا أنساها وكأنه يقول يا رفاق انتهى كل شيء. هذه التجربة الإنسانية عند غورباتشوف. قلت له كلمة (لست متذكرا) لكن القصيدة ليست سياسية، والذي يقرأ القصيدة لن يرى معنى من أن الاتحاد السوفيتي سينتصر، ليس بهذا المعنى، هي قصيدة عن لحظة إنسانية في حياة قائد سياسي، لا اكتب عنه عن بعد. لقائي معه وحواري معه وحديثنا وقلقه كأنه يريدني أنا العربي الفلسطيني الذي عنده مليون نكبة أن أرشده للخلاص. كان بعض رفاقه موجودين، ودخلنا في هذا الحوار. ما تريدون مني؟ أنا لا أدافع عن أيديولوجيتي. مشكلتي ليست الأيديولوجيا. أنا أدافع عن جسدي و الآن تسألني عن رأيي في مشكلة الأيديولوجيا. هي لا تعنيني. أنتم الدولة العظمى، ودعا أكثر من ٨٠٠ شخص من العالم للتشاور. وعندما كتبت عن لوركا كنت قد زرت بيت لوركا. وأنا أعرف شعر لوركا منذ خمسين سنة. متى

كتبت عنه؟ عندما كنت في غرناطة عند تقديم الإخوان لي جائزة في أسبانيا، وأردت أن أزور بيت لوركا، أخذوني إلى قريته خارج غرناطة، وعند وقوفي أحسست أن أحدا يزيح الستارة و ينظر إلي ليتأكد من في الخارج، فقد يكون من المليشيا أو غيره، وأنا في لحظة تحولت إلى لوركا، ففتح الباب - أسرع فدريكو وخبأني فظهرت القصيدة على إيقاع الجيتار الأسباني فلا منجو. لا أكتب لمناسبة إذا لم تكن هناك تجربة ذاتية بدون تجربة شخصية لا أكتب شيئا.

الأساطير، أنا لم أستعمل الأسطورة لعرض عضلات ثقافية. أستعمل الأسطورة كوسيلة لتمرير شيء ملازم لهذه الأسطورة وفي مكانها. فعندما أمسكوا في بيسان عددا من الفدائيين الفلسطينيين وقتلوهم وأحرقوهم وقذفوا بهم من الطابق الثالث على الشارع، نقلني هذا المشهد إلى إيكاروس. تذكرت إيكاروس وما قاله. كيف لا أستعملها ولا أوظفها وهي نوع من السخرية بعد آلاف السنين. الصهاينة يكررون مأساة إيكاروس وديدالوس في السجن مع ابنه، إيكاروس الشاب المتعطش للحرية و ديدالوس المهندس العالم يصنع له جناحين من الشمع والورنيش ويوصيه يا إيكاروس انطلق إلى الحرية ولكن احذر أن تقترب من الماء فيبتلّ الريش فتغرق واحذر أن تقترب كثيرا من الشمس فيذوب الشمع فتسقط وتغرق. حذره من التطرف هنا أو هناك، لكن ايكاروس المتعطش للحرية عندما صار خارج جدران السجن نسى كل شيء ولم يبق في باله إلا الحرية فانطلق إلى أن اقترب من الشمس فذاب الشمع واحترق الريش فسقط ميتا على سطح البحر.

طبيعي أن استخدم هذه الأسطورة ليس كرفاه ثقافي. كيف لا أستعمل كلاوديوس التي قرأناها قبل يوم أمس. يمجدون التجربة الفلسطينية الآن. كيف لا أستعمل بترونيوس، وأنا أرى النفاق للسلطة في الوطن العربي ضاربا أطنابه كما يقال، والفينيق والبعل وعشتروت.. حتى جلجامش أنا استخدمته بشكل مختلف عن الآخرين، كان حواري معه كيف تبحث عن الخلود يا (أهبل) إذا حواري معه وليس مع ذاك النصف الإلهي. هناك مشاكل الحياة و عيشها كما هي، واترك الخلود فإنه ليس لك.

الأسطورة والتراكم المعرفي ليسا لإرباك القارئ ولا لإدهاشه أو للهيمنة عليه بل لإثرائه وتثقيفه ومشاركته وإغنائه. القارئ العربي في كل مكان. الإنسان العادي لديه قدرة وقدر من الذكاء يكفي لأن يميز بين القصيدة الأصلية الصادقة الجميلة وبين الفهلوة الشعرية، من دون تعقيد. ■

كتاب

الشخصية المحمدية

وقفة منهجية في قضية تحقيق النصوص ونشرها
للشاعر العراقي معروف الرصافي

وليد محمود خالص *

هذا كتاب آخر من الكتب التي طُبعت عن أصل مخطوط يدخله التحيّف، ويلابسه الظلم، وهناك كتب كثيرة سبقته نالها ما نال هذا الكتاب من التعجّل، وتجنّب المنهج العلمي في التحقيق، ونشر النصوص المخطوطة، وستكون هذه الوقفة عند قضية التحقيق وحدها بلا تعمّق في الكتاب، وما طرحه من آراء مختلفة عليها، فهذا ليس موضعه هنا، كما أنَّه يقتضي جمهرة من المقالات لا مقالة واحدة، وسيكون المدخل لهذا الموضوع التوقّف قليلاً عند المؤلف، وكتابه بالاعتماد على المصادر الموثقة.

أمّا المؤلف فهو الشاعر العراقي الكبير الأستاذ معروف عبدالغني الرصافي المولود ببغداد سنة ١٨٧٥ للميلاد، والمتوفّى بها في اليوم السادس من الشهر الثالث من سنة ١٩٤٥ للميلاد، وهو بين ذينك التاريخين يدرس، ويكتب، وينشغل بالسياسة، ويقضي ردحاً من عمره في التدريس، ويتنقّل في أرجاء المعمورة حتى يستقر به المقام أخيراً في بلده. وهذا موجز سريع لحياة الرصافي إذ لسنا في معرض الاستفاضة عن حياته فهناك دراسات كثيرة متخصصة سبقتنا فَصَّلت الحديث عن تلك الحياة المضطربة القلقة، غير أنَّ ما نريد لَفْتَ النظر إليه هنا هو ذلك الظلم الذي رافقه في مراحل حياته، ويبدو أنَّه ظلَّ ملازماً له بعد وفاته، ومن مظاهر ذلك الظلم تلك الصورة التي ظهر عليها كتابه الذي نحن بصدد الحديث عنه، وكأنَّني أستذكر أبيات الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري في رائعته التي مطلعها:

تمرَّستَ بالأولى فكنتَ المغامـرا
وفكَّرت بالأخرى فكنتَ المجاهـرا

تلك الرائعة التي يخاطب بها الرصافي قبيل وفاته بقليل، وذلك في سنة ١٩٤٤، فيقول فيها:

وإنِّي إذ أهـدي إليـكَ تحيّـتي
أهـزّ بك الجيل العَقوق المعاصرا
أهـزّ بك الجيل الذي لا تهـزّه
نوابغه حتى تـزور المقابـرا

ولا ريب في أنَّ الجواهري بأبياته السابقة يشير

* أكاديمي من العراق يعمل في جامعة السلطان قابوس.

صراحة إلى شيء من ذلك الظلم الذي وقع على الرصافي، وهو الظلم الذي أوصله إلى المقابر محسوراً، ممروراً، حزيناً، وأزيد فأقول إنَّ الرصافي نفسه يشخّص حالته، وما آل إليه في أبيات يرسلها من الفلوجة إلى الجواهري وهو ببغداد، يقول فيها:

ركبتُ بحور الشعر قبلك خائضاً
لعمرك منها كلّ طامٍ وزاخرِ
بكيتُ بها المجدَ المضاعَ بأدمعٍ
من الشعرِ شروى اللؤلؤِ المتناثرِ
فلم ألْفَ إلا منكرين مكانتي
يحيدون عنّي بالوجوهِ النوافرِ
أنا اليوم في هذي الحياة على شفا
أشاهد منها مرقدي في المقابرِ

وقد وقع الظلم، وكان ما كان، أمّا الكتاب فَلَه خبر آخر.

تحدّث مَنْ كتب عن الرصافي، أو ترجم له أنَّه ترك ثروة ثمينة من الكتب بلغت عشرين كتاباً، ويزيد. طُبع بعضها، وما يزال الآخر مخطوطاً ينتظر التحقيق، والنشر العلمي. وما يشغلنا من هذه الكتب الآن كتاب (الشخصية المحمدية) الذي صدر ضمن منشورات الجمل بألمانيا سنة ٢٠٠٢، ويقع بـ ٧٦٦ صفحة من القطع المتوسط، ومن الجليّ أنَّه كتاب ضخم، عالج فيه الرصافي مسائلَ شتّى، كتبه في معتزله بالفلوجة، وقد أحسنت دار الجمل إذ نشرت الكتاب فقدّمت بذلك خدمة لتراث الرصافي المخطوط، ولكنّها خلطت بذلك الإحسان أشياء وأشياء ما كان ينبغي لها أن تقع، فكأنَّها اشتركت مع أولئك الذين ظلموا الرصافي، وأيّ ظلم أكبر، وأوقع من نشر كتاب لمؤلّف راحل لا يلتزم فيه ناشره بأصول التحقيق العلمي، وطرائقه المعروفة، وهذا بيان بالمآخذ التي وقعت في تلك الطبعة، ونترك التعليق النهائي إلى آخر المقال.

١- تخلو الطبعة خلوّاً تاماً من اسم محقّق، أو شخص ما قد اعتنى بها، فمن الذي قرأ المخطوطة وقدّم لها القراءة السليمة كما ارتضاها صاحبها الرصافي؟ أي مَنْ يتحمل مسؤولية النشر هذه؟ أهي الدار؟ أم جهة أخرى؟ إنَّ هذه النشرة تذكّرنا بتلك الطبعات البيروتية التي راجت، وانتشرت لجمهرة من كتب التراث، إذ خرجت بلا اسم محقّق مكتفية باسم الدار وحدها، وهي الطبعات التي اصطُلح عليها بـ (الطبعات التجارية) التي لا يجوز للباحثين الذين يحرصون على المنهج العلمي أن يرجعوا إليها في أبحاثهم، فهي بعيدة عن التوثيق، والتدقيق. فهل تنضوي طبعة هذا الكتاب تحت ذلك المصطلح، أي (الطبعات التجارية)؟ مظهر الكتاب، وهيئته يشيران إلى ذلك.

٢- جاء في الصفحة الرابعة، وهي صفحة ظهر الغلاف ما يأتي: (.. كما إنّ له - الرصافي - العديد من المخطوطات التي لم تطبع بعد، ومنها هذا الكتاب الذي أنجزه عام ١٩٣٣ في الفلوجة بالعراق)، أي أنَّ الرصافي خطّط لهذا الكتاب، وجمع مادته، وكتبه، وانتهى منه في عام واحد هو سنة ١٩٣٣، وهذا لا يجوز عقلاً وواقعاً في كتاب كبير بهذا الحجم، وهذا شاهد من شواهد التعجّل، وإطلاق الأحكام بلا تدقيق، إذ الصواب أنَّ الرصافي كان قد بدأ التفكير في هذا الكتاب، وجمع مادته قبل هذه السنة، وحين اعتزل في الفلوجة بدأ الكتابة فيه، وظلَّ مستمراً في الكتابة إلى سنة ١٩٤١، يساعدنا على هذا الأمر نصّان وردا في مصدرين مختلفين، أمّا أولهما فهو ما ذهب إليه الأستاذ عبدالحميد الرشودي محقّق كتاب (الآلة والأداة) للرصافي في قوله: ..«وعند قيام ثورة آيار (مايو) ١٩٤١، ومداهمة المرتزقة الذين جلبهم الإنكليز لمدينة الفلوجة، واستباحتها، غادر الرصافي معتزله، واضطرّ للعودة إلى بغداد فاتخذ من الأعظمية مستقراً ومقاما» (ينظر الآلة والأداة، مقدّمة المحقّق، ص٥٠٤، وثاني النَّصين ما قاله الأستاذ محمود العبطة وهو يتحدّث عن آثار الرصافي:)..وفكرة تأليف الكتاب قامت في نفسه - الرصافي - عام ١٩٢٩، ونفّذها في عام ١٩٣٣ عندما أقام في الفلوجة، وبقي يشتغل فيه حتى عام ١٩٤١ (مقال الأستاذ محمود العبطة عن آثار الرصافي، مجلة المورد، بغداد، سنة ١٩٧٥، العدد

الرابع، ص٥٧) كما أكَّد هذا الأمرَ الأستاذ ميخائيل عواد وهو يفهرس مخطوطات المجمع العلمي العراقي. (ينظر مخطوطات المجمع العلمي العراقي، ٢/٦٦)، ويتفق النَّصان على سنة ١٩٤١، وهي السنة التي ترك فيها الرصافي الفلوجة إلى بغداد، وهي السنة نفسها التي أودع فيها الرصافي مخطوطة الكتاب عند صديقه المرحوم محمود السنوي. وعلى هذا فإنَّ الرصافي ظلَّ يشتغل في الكتاب عشر سنوات وتزيد، وهي مدّة معقولة لإنجاز مثل هذا الكتاب الضخم، لا كما ورد في ظهر صفحة الغلاف.

٣- وعد مَنْ قام بطبع الكتاب، وليعذرني القارىء الكريم في استعمال (مَنْ) فأنا لا أعرفه كما ورد في الملاحظة الأولى السابقة، أقول وعد بـ (تقصّي الأحاديث والآيات وغيرها من التنصيصات بأنَّها سوف تدرج في ملحق يشير إلى رقم الصفحة والسطر (ص٦)، ويخلو الكتاب من هذا الملحق الموعود، كما إن لفظة الآيات يجب أن تسبق لفظة الأحاديث للاعتبارات المعروفة.

٤- يحفل الكتاب بهوامش توثّق النصوص الواردة في المتن، ولا ندري إن كانت هذه الهوامش في أصل المخطوط، أم وضعها مَنْ قام بالطبع، ونرجّح الثانية بدليل ما سيأتي.

٥- وضع مَنْ قام بطبع الكتاب قائمة بالمصادر، والمراجع في آخر الكتاب، ومن المؤكّد أنّها من عنده وليست في الأصل بدليل ورود كثير من هذه المصادر والمراجع بطبعات صدرت بعد وفاة الرصافي بزمن طويل، ومن الملاحظ أنَّ الناشر يتعمّد إغفال سنوات الطبع، وهو أمر ملزم للباحثين والمحقّقين وهم يضعون مثل هذه القوائم، وندَّ عن هذا الإغفال واحد من المصادر هو كشّاف الزمخشري الذي تشير القائمة إلى أنَّه طبع سنة ١٩٦٦، ونضيف هنا كتاب إعجاز القرآن للباقلاني الذي طُبع طبعته الأولى سنة ١٩٥٤، وتاريخ الخلفاء للسيوطي بتحقيق رحاب عكاوي الذي طبع سنة ١٩٩٢، وهي الطبعة التي يرجع إليها الناشر، وطبعة شعيب وعبدالقادر الأرناؤوط لكتاب زاد المعاد لابن القيم الجوزية التي صدرت في ثمانينات القرن الماضي، فهذه وغيرها طبعت بعد وفاة الرصافي، فهل يعقل أن يكون قد قرأها بعد الوفاة؟ ولا بيان لذلك كلّه في هذه الطبعة الغريبة.

٦- أراد الناشر أن يوهمنا أنَّه يتبع المنهج العلمي في التحقيق، ونشر النصوص فأثبت في الصفحة الرابعة ما نصّه: (نسخة من الأصل، مع الوثائق الملحقة محفوظة في إحدى مكتبات جامعة هارفارد، وجاءت هذه الطبعة مطابقة لها)، ويعتري هذا النصَّ وهن من جهات مختلفة، فهو يصرّح أنَّ الناشر لم يطّلع على الأصل بل على صورة منه يسّميها (نسخة)، وهي ليست بنسخة، ولو كانت كذلك لجاء الكلام مختلفاً، ووهن آخر يتمثّل في تلك التعمية التي جاءت هكذا: . (إحدى مكتبات هارفارد)، فما رقمها هناك؟ وفي أيّ مكتبة تقبع من تلك المكتبات هذه النسخة المظلومة؟ فلفظة (مكتبات) تشير إلى الكثرة مع أنَّ المقام يستلزم التحديد، والتعيين، وكيف وصلت إلى هناك مع أنَّها (صورة) حديثة نسبياً؟ الله وحده يعلم ذلك، وناشر الكتاب. ووهن ثالث هو تلك الوثائق الملحقة، فما هي؟ وما طبيعتها؟ أهي جزء من الكتاب ارتأى الرصافي أن يجعلها خاتمة لكتابه؟ أم شيء آخر؟ وقد ضنَّ علينا الناشر بهذا كلّه فلم ينشر منها شيئاً، ويفيدنا هنا وصف النسخة الأمين المحفوظة في مكتبة المجمع العلمي العراقي، فنرى الرصافي يلحق بعد انتهائه من الكتاب ثلاثة أمور هي: إيضاح عن النسخة الأصلية وسنفصّل الحديث عن هذا الإيضاح في النقطة التالية، ويأتي بعد ذلك صورة الرصافي، ثمّ وصيّته. فهذه ثلاثة أمور أغفل الناشر نشرها، وهو وحده يعلم السبب.

٧- ونأتي إلى مربط الفرس، وفصّ الحديث، وجوهر الكلام كما تقول العرب، ولعلَّ ما قلناه سابقاً هو أشبه بالحاشية على هذا المتن الذي نريد جلاءه، وتبيانه هنا، فقد جاء في ص١٣ تحت عنوان كبير هو: (إيضاح عن النسخة الأصلية) ما يأتي:

(إجازة الرصافي في النقل): اطّلعت على هذه

النسخة... من كتابي الشخصية المحمدية فرأيتها صحيحة كاملة خالية من الأغلاط في النسخ، فلذا أجيز... روايتها، والنقل عنها... كتبت هذا إعلاماً بذلك.

معروف الرصافي

وأسارع فأقول إنَّ النقاط الواردة في النصّ هي في صلب المطبوع، وليست من عندي ممّا يشير إلى حذف ما قد وقع، وهذا الحذف قد أفقد هذه المطبوعة قيمتها العلمية؛ لأنَّه ثلم الأساس الذي قامت عليه الثقة بها، وصحّة نسبتها إلى الرصافي، فقد رأينا الرصافي يستخدم لفظتي (إجازة) و(أجيز) وهما من مصطلحات علم الحديث الشريف خاصة، والعلوم العربية الإسلامية عامة، ومعلوم أن الإجازات (متنوعة أنواعاً) على حدّ قول ابن الصلاح في مقدمته، ص٢٦٣، إذ أوصلها إلى سبعة أنواع، والإجازة قسم مهمّ من أقسام طرق نقل الحديث النبوي وهي تشير إلى ضبط، وإتقان أولئك المحدّثين رحمهم الله، والإجازة التي استخدمها الرصافي هنا هي أوّل أنواع الإجازات، وهي (إجازةٌ لمعيّن في معيّن، مثل أن يقول: أجزت لك الكتاب الفلاني، أو: ما اشتملت عليه فهرستي هذه ((مقدمة ابن الصلاح، ص٢٦٢)، ويقول الدكتور محمد عجاج الخطيب، وهو من علماء الحديث المعاصرين:

(..والإجازة على أنواع عدّة، وأعلى صورها أن يحمل العالم كتاباً أو كتباً من كتبه ومروياته ويقول للطالب: هذا الكتاب أو هذه الكتب سمعتها من فلان، وإنّي أجيز لك روايتها عنّي، وهذا ما يسمّونه إجازة من معيّن، وهو الشيخ، لمعيّن وهو الطالب، في معيّن وهو الكتاب المجاز به (أصول الحديث، ص٢٣٨)، ويقترن بالإجازة مصطلح آخر هو المناولة، وفي حالتنا هنا تتلخّص في قول (الشيخ لتلميذه: خذ هذا الكتاب فانسخه وراجعه ثم ردّه إليّ) (علوم الحديث ومصطلحه، د. صبحي الصالح، ص٩٧)، ومن المؤكّد أنَّ الرصافي كان عارفاً بذلك كلّه، خبيراً بأنواع الإجازات والمناولات، فقد بدأ حياة الطلب على يد أعلام كبار أخذ على أيديهم العلوم الإسلامية المتداولة ومنها علم الحديث ومصطلحه، مثل الشيخ عباس القصاب، والشيخ عبدالوهاب النائب، أمّا السيد محمود شكري الألوسي فقد كان أستاذه الحميم الذي أولاه عناية خاصة، وزرع فيه علومه الغزيرة، (نظر معجم الشعراء العراقيين، جعفر صادق التميمي، ص٤٠١)، وتأسيساً على ما تقدّم فإن إجازة الرصافي نفسه وهو المعيّن الأول، والكتاب وهو المعيّن الثالث، فمن المعيّن الثاني أو الركن الثاني في تلك الإجازة؟ هذا ما ضنّت به المطبوعة لسبب نجهله، بل هذا ما حذفته المطبوعة وجعلت مكان الحذف نقاطاً تشير إليه، ولكن لحسن الحظّ فقد توصّلنا إلى الركن الثاني المحذوف من خلال المصادر التي تحدّثت عن الكتاب، والركن الثاني هو الأستاذ كامل الجادرجي رحمه الله السياسي العراقي المعروف، فقد جاء في مقال الأستاذ محمود العبطة المشار إليه سابقاً ما نصّه: .. (ويقع – الكتاب – في ٤٣ كراسة، أودعه – الرصافي – بخطّه لدى صديقه المرحوم محمود السنوي، كما استنسخه الأستاذ مصطفى علي، واستنسخه الأستاذ كامل الجادرجي بخطّه، ويقع في أربعة مجلدات تضمّ ١١٥٤ صفحة، وعليه إجازة بخطّ الرصافي نفسه)، فإذا كان هذا النصّ يشير إلى الإجازة، ولكنّه يغفل مَنْ أجيز له الكتاب، فإنَّ الأستاذ المدقّق ميخائيل عواد يجلو غامض تلك الإجازة، أو قل ركنها الثاني حين يصف مخطوطة الكتاب فيقول:] إيضاح عن النسخة الأصلية (٤ص) كتبها السيد كامل الجادرجي ناسخ هذه النسخة. يلي ذلك: كلمة كتبها معروف الرصافي بتاريخ ١٥ آب ١٩٤٤ هذا نصّها: اطّلعت على هذه النسخة التي استنسخها صديقي الفاضل كامل الخيام (الجادرجي) على النسخة التي كتبتها بخطّي من كتاب الشخصية المحمدية فرأيتها صحيحة كاملة خالية من الأغلاط في النسخ، فلذا أجيز له روايتها، والنقل عنها، والاعتماد على ما هو مكتوب فيها قبل طبع نسخة الكتاب الأصلية. ونشرها، وبما أنّي أثق بثقافة كامل الخيام، وبصدقه وإخلاصه في مسائل

العلم والأدب، كتبتُ هذا إعلاماً بذلك)، ونقلت النصّ بحروفه كما ورد في كتاب مخطوطات المجمع العلمي العراقي، ٦٩/٢، والمجمع يحتفظ بنسخة مصوّرة من الكتاب، ومن الملاحظ أنَّ النصَّ هنا هو نفسه الموجود في المطبوع ولكن بلا حذف، أو تنقّص، وقد فعل الحذف فعله في تعمية نصّ الرصافي، وإضفاء طبقات من الغموض عليه، بل بروز الشكّ في كون هذه المطبوعة هي نسخة مطابقة للأصل، ثمّ مَنْ يدرينا بعد أن أعمل الناشر قلمه في حذف ما حذف في تلك الإجازة المهمّة، أقول ما يدرينا أنَّ الحذف، والتغيير قد داخل نصَّ الكتاب نفسه، فما دام قد وقع مرّة، فلِمَ لا يقع أخرى، بل مرات؟

إنَّ متن الكتاب يتعرّض لقضايا خطيرة تمسّ أصول العقيدة الإسلامية، وشخصية رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهو محتاج لوقفات طويلة – كما أشرت سابقاً –، غير أنَّني أدعو الناشر المحترم هنا إلى توضيح موقفه من تلك الملاحظات التي عرض لها هذا المقال، وإلى أن نسمع منه فإنَّ الشكَّ يكتنف الكتابَ من جهات مختلفة، فلم يثبت عندنا أنَّه للشاعر العراقي معروف الرصافي حتى الآن، وإن تفضّل الناشر فبيّن الأسباب التي حَدَتَ به إلى هذا الحذف، والتعجّل فلنا معه وقفات أخرى، ولعلّي أختم هذا المقال بأبيات شيخ المعرّة، أبي العلاء حين يقول:

جُرْ يا غراب وأفسدْ لن ترى أحداً
إلا مسيئاً، وأيّ الناس لم يَجُرِ
هُمُ المعاشر ضاموا كلَّ مَنْ صحبوا
من جنسهم، وأباحوا كلَّ محتجرِ
لو كنتَ حافظَ أثمارٍ لهم يَنَعَتْ
ثمّ اقتربتَ لما أخلوكَ من حجرِ■

المنهج الاجتماعي في الخطاب النقدي البحريني

قراءة في كتاب (القصة القصيرة في الخليج العربي) للناقد إبراهيم عبدالله غلوم

صبري مسلم *

ليست المناهج النقدية أقيسه تحكمية قسرية نظرا لطبيعة تعاملها وسجية ميدانها الموصول بالنص الإبداعي ومادته المستقاة من الحياة ونبضها المتجدد وتشكيلها المتمرد على الأحكام الحادة الحاسمة بل إن النصوص الإبداعية كثيرا ما تومئ إلى أسلوب معالجتها، فإذا ما أعدت قراءتها مرات لم تجد أصلح من منهج معين دون سواه مدخلا لعالمها. وأحسب أن الدراسات التأصيلية الساعية إلى التجذير والتأسيس هي أحوج ما تكون إلى معطيات المنهج الإجماعي في النقد، وبما أننا أمام دراسة من هذا النوع «القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين، دراسة نقدية تأصيلية» للأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم[1]. فإن مثل هذا المنهج يبدو مناسبا تماما. ولأن الظاهرة الاجتماعية تحفر بعيدا في بنية الظاهرة الأدبية بحيث يسهل تأويلها فإن من مزالق هذا المنهج النقدي أن يتحول النقد على يديه إلى درس اجتماعي حين تطغي أحكام علم الاجتماع ورؤاه على التحليل الأدبي ذي الطابع الجمالي لا سيما إذا ما حاول الناقد في ظل هذا المنهج أن يفسر النصوص الإبداعية بحيث تبدو مجرد ظل باهت للظواهر الاجتماعية وبأسلوب يتجاهل جوهر النص الأدبي ويخرج إلينا باستنتاجات جافة لا روح فيها. وإذا كانت «النظريات الشكلية تركز على طبيعة الكتابة نفسها معزولة عن كل ماعداها فإن النقد الماركسي - على سبيل المثال - ينظر إلى السياق الاجتماعي والتاريخي بوصفه شيئا أساسيا بل إنه يدرج الكاتب والملتقي والنص سوية ضمن منظور اجتماعي عام»[2]. على أن الناقد وفي ظل المنهج الاجتماعي يدرك طبيعة الخلل الذي يمكن أن يقع فيه حين يختل طرفا المعادلة وأعني بهما الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية ولا سيما في ظل بعض الأنظمة والأيديولوجيات التي تتكر على الأدب استقلاليته فتربطه ربطا ذليلا بأفكار دخيلة عليه وليست من طبيعته وفي إطار ما دعاه أوستن وارين ورينية ويليك بدراسة الأدب من الخارج إذ أن «الأعمال

* ناقد وأكاديمي من العراق/ عميد كلية الآداب والألسن/جامعة ذمار.

الأدبية ذاتها هي التي تسوغ كل اهتمام نبديه بحياة الأديب وبمحيطه الاجتماعي وبعملية التأليف الأدبي كلها، لكن من الغرابة بمكان أن تاريخ الأدب كان شديد الانهماك بإطار العمل الأدبي بحيث كانت محاولات تحليل الأعمال ذاتها ضئيلة إذا ما قورنت بالمجهودات الهائلة التي بذلت لدراسة المحيط الاجتماعي»[٣] على أن رينيه ويليك يعد المنهج الاجتماعي واحدا من ستة مناهج رئيسية انتظمت النقد الأدبي في القرن العشرين»٤، ويضعه ويلبريس سكوت تحت عنوان «الأدب والمثل الاجتماعية» ويحاول أن يبرهن على أن الفن لا يتخلق في فراغ وأن الفنان، وينطبق هذا على كل فنون القول. محدد بزمان ومكان وهو يستجيب لمجتمع هو جزؤه المعبر الناطق، ومادام الفن يحتفظ بروابطه مع المجتمع - وهذا لا يمكن إلا أن يكون قائما - فإن النقد الاجتماعي سواء أكان يتبع نظرية معينة أم لم يكن سيبقى عاملا فعالا في النقد[٥] والمنهج النقدي عامة - وينطبق هذا على المنهج الاجتماعي - وسيلة وليس غاية، إنه أداة ومن شأن أية أداة أنها نصل ذو حدين فإذا ما أجاد الناقد استخدام الأداة أو تعثر فإن ذلك ليس من سجية الأداة ذاتها بقدر ما هو شأن يفرضه أسلوب التطبيق.

وربما نجد في جذور النقد العربي القديم صدى لهذه الرؤية النقدية وإلا ما معنى أن يشير العلوي صاحب كتاب عيار الشعر إلى أن البيت الشعري قد يستغلق عليك فهمه ما لم تفهم طبيعة التقليد الاجتماعي أو المعتقد الذي يرتكز إليه النص. ويورد عشرات الأبيات المستقاة من طبيعة حياة العربي في الصحراء قبل الإسلام، تؤكد ما ذهب إليه وتبرهن علي صحة منطلقه [٦]

وتنتظم دراسة الناقد البحريني الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم «القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين، دراسة نقدية تأصيلية» رؤية اجتماعية مبكرة نسبيا تندرج في إطار المنهج الاجتماعي في النقد، والسؤال المهم الذي نود الإجابة عنه من خلال هذه السطور هو هل حافظ الناقد على التوازن بين طرفي المعادلة المشار إليها بين الظاهرتين الاجتماعية والأدبية؟ وإلى أي مدي طبق الناقد معطيات هذا المنهج النقدي في دراسته التحليلية التطبيقية؟

تطالعنا الصفحات الأولى من هذه الدراسة بهذا الاهتمام البين بالظاهرة الاجتماعية «بل من حيث المنهج النقدي الذي تتوجه على ضوئه هذه الدراسة لكشف الجدلية القائمة بين الفن القصصي والمجتمع»[٧] إذن فالباحث يستثمر المنهج الاجتماعي عن وعي لاسيما أن طبيعة دراسته تتطلب ذلك. وإذا كان، وفي أحيان قليلة، قد مال صوب الظاهرة الاجتماعية بحيث كان الحديث عنها يبدو مباشرا فإن الدكتور غلوم مضطر إلى ذلك بسبب ندرة مراجعه عامة واحتياجه إلى التأصيل لا في مجال القصة حسب بل في بعض المجالات الاجتماعية التي شهدها وخبرها بنفسه. يضاف إلى هذا كله أن الدراسة كان قد أنجزها نهاية عام ١٩٧٨ [٨] ، وهو زمن مبكر نسبيا قياسا بنشأة الفن القصصي في الخليج ونموه، ولم تكن هناك دراسات منهجية باستثناء «دراسات الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله التي كرسها لتوثيق وتحليل ظواهر الحركة الأدبية والفكرية في الكويت في المسرح والقصة والشعر والصحافة»[٩]

واللافت للنظر في هذه الدراسة هو سعتها وكثرة عدد صفحاتها التي تربو على ثمانمائة صفحة وتشعب اهتمامها وطموحها في أن تستوعب ظواهر شتى تصب جميعا في إطار تأصيل فن القصة القصيرة في البحرين والكويت ورصد نموه، ولعل كثيرا من أحكامها تنطبق على نشأة الفن القصصي ونموه في دول الخليج العربي عامة، مع التوكيد على خصوصية المنطقة وسعي الباحث إلى تشخيص ملامح هذه الخصوصية.

ارتكزت الدراسة إلى قسمين اثنين ولا أدري لماذا لم يسمهما المؤلف «بابين» مع أن مثل هذه التسمية شائعة في الدراسات الأكاديمية. يستند القسم الأول إلى نشأة القصة القصيرة ويرتكز القسم الثاني إلى تطور القصة القصيرة، وتنضوي في إطار القسم الأول ستة فصول هي «أثر التغير الاجتماعي والسياسي

والاقتصادي، وأثر البيئة الثقافية العامة، ودور الصحافة المحلية، والقصة الاجتماعية ومعالجتها الإصلاحية، والرومانسية وصورها الشديدة الخيبة في القصة القصيرة، وبواكير القصة القصيرة». ومما يعزز ما ذكرناه من اعتماد منطلقات المنهج الاجتماعي في النقد أن الدكتور إبراهيم غلوم يفرد فصلا للقصة الاجتماعية ومعالجتها الإصلاحية مما يدل دلالة واضحة على أن الشأن الاجتماعي يتصدر اهتمامات القصة القصيرة في الخليج إبان نشأتها. وإذا كانت بعض عنوانات القسم الأول تشي بطابع اجتماعي بحت فإن الباحث حرص على تجنب الحديث المباشر عن الظاهرة الاجتماعية وسعيه إلى تحليلها في ضوء صلتها بالقصة القصيرة نشأة ونموا.

ولم يقع الدكتور إبراهيم غلوم في خطا منهجي حين أفرد للاتجاه الرومانسي في القصة القصيرة الخليجية فصلا في الوقت الذي لم يتعرض فيه للاتجاه الكلاسيكي الذي يمكن تلمسه عبر هذه الصلة القائمة بين القصة القصيرة والحكاية الشعبية ذات الجذور العميقة في تراثنا الفصيح والشعبي على حد سواء، لا سيما أن الباحث يقرر بثقة مبررة أن الاتصال بالثقافة الغربية لم يكن العامل الوحيد في نشأة هذه الفنون «وهو يعني القصة والمسرح، بل إن هذا الاتصال جاء منضويا في مرحلة المخاض والتغير الذي أصاب شتى البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية »[١٠] صحيح أن الدكتور إبراهيم غلوم انتبه إلى ضرورة القيام بخطوة كهذه لا سيما أنها من صميم مرجعيته فافرد مبحثا عنوانه «المسرح والشعر القصصي والتراث الشعبي»[١١] في محاولة منه لتوكيد هذه المرجعية، بيد أن المبحث المشار إليه لا يبدو كافيا ولذلك فقد استكمل هذه الإشكالية في مبحث لاحق هو (توظيف الشخصيات التاريخية والترسبات الثقافية) وإن اقتصر خطابه النقدي على قاصين اثنين هما (أمين صالح وخلف أحمد خلف)[١٢].

ويتجلى الجهد النقدي في القسم الثاني من الكتاب بوجه خاص لاسيما أن هذا القسم اشتمل على خمسة فصول هي على التوالي (استمرار الرومانسية مع قلق التغير في المجتمع، التعايش بين الرومانسية والواقعية وتطور الرؤية والشكل في القصة القصيرة، الواقعية الفنية في القصة القصيرة، الواقعية الفنية بين نقد الواقع والرغبة في تغييره، القصة القصيرة من الواقعية إلى التجريبية)، حيث يعزز الفصل الأول هذه الرؤية الاجتماعية للدراسة وارتكازها إليها، وينطبق هذا تماما على النصوص المنتقاة التي رأى الدكتور إبراهيم غلوم أنها تنتمي إلي النسق الواقعي وثمة مصطلح تبنته الدراسة هو(الواقعية الفنية) وقد سعت إلى توضيحه من خلال ما ورد من أن «الظاهرة التحليلية هي قوام الواقعية الفنية ...، وإن كان ذلك لايعني تجردها من النقد، ولكن يظل الهدف الأساسي هو تحقيق أكبر قدر ممكن من التحليل للشخصية أو الموقف أو الظاهرة الاجتماعية»[١٣].

وتزخر الدراسة بالملاحظات النقدية اللافتة التي تفصح عن وعي مبكر بمرتكزات المنهج الاجتماعي في النقد، ومن ذلك ما أورده الناقد وهو بصدد تحليل قصة الصوت الخافت للقاص سليمان الشطي، وكما تميزت اللقطات والمشاهد بالإيحاء تميزت الجمل والعبارات بالإيحاء أيضا، فجاءت سريعة متلاحقة الإيقاع، أو بطيئة ذهنية نلمحها أحيانا مع تداعي الوعي الداخلي. فهو عندما يسمع حديث الدفع والقبض بين المؤجر والمستأجر العجوز تجول في صدره ضحكة يعبر عنها بهذه السخرية (كل العالم يدفعون ويقبضون.. كلهم ما بين دافع وقابض، وانفجرت ضحكته على شفتيه، ليس كل دافع قابضا وهذا هو المهم). ولا يخفى ما في هذه العبارات الذهنية من معاني تعمق الإحساس بالمفارقة التي يتحرك فيها الكيان الداخلي للمجتمع» [١٤] فنتوثق من هذا الحرص على تجنب الحديث المباشر عن المجتمع وإنما تلمس الخصوصية الاجتماعية عبر النسيج القصصي مدار البحث وميدانه. ومثل ذلك يقال عن أحكامه النقدية بشأن قصص سليمان الخليفي» إذ أن قصصه القصيرة منذ بداياتها وحتى مرحلتها الأخيرة تمثل تصاعدا، بل تقاربا نحو موقف أكثر وضوحا من المجتمع من ناحية والفن من ناحية أخرى. ففي بداياته

الأولى التي خرج بها مع بداية الستينات كان من أولئك الذين لفهم انحلال المجتمع وحاصرتهم خيبته ومظاهر قلقه الشديد فكتب (قاع الجدار) و(مجتمع العظام) و(خارج اللوحة) و(الحبل المبهم) معبرا عن تسليمه بما هو كائن ... ولكن سليمان الخليفي لاتثبت نظرته مع تلك المسلمات الهلامية إذ أنه يبدأ في إدراك قوانين جديدة للصراع الذي تخوضه شخصياته في القصة القصيرة ... ونجد ذلك منذ قصة (الأسئلة المغلقة) التي جسم فيها المصير الاجتماعي مرتبطا بالآثار الراهنة لتطور المجتمع[١٥].

ولعلنا نجانب طبيعة الدراسة إذا قررنا أن كاتبها اقتصر على المنهج الاجتماعي فقط في تحليله النقدي وتوصلاته مع أن هذا المنهج هو الأكثر وضوحا بيد أننا نجد أصداء للمنهج التاريخي وسمات من المنهج النفسي مستشفة من خلال تحليل بعض القصص، ومنها على سبيل الاستدلال قصة (قطتان) للقاص عبد العزيز السريع إذ يرد «وبهذا الأسلوب الذي يجمع بين الرمز والواقع تمكن الكاتب من أن يدرك أعماق التناقض النفسي الذي تقوم عليه حالة بسيطة من حالات القلق بين الرجل والمرأة، بل إنه أدرك كيفية التحول الذي تتحرك معه الظروف النفسية بثراء وتأثير عندما اتجه إلى تصعيد التوتر وجعله ممتلئا باللحظات المتنافرة إلى أن جاء ما أدركه الزوج في اللاوعي (الحلم) من انتقام القطة لنفسها إسقاطا لذلك التحول من الأعماق الداخلية وتفريغا لما تبدى في سلوكه من اضطهاد جعله ينهض من نومه مسرعا كي ينقذ القطة[١٦]». وربما انصرف الناقد إلى التحليل الفني النابع من تقنيات القصص مدار البحث والذي لا يبدو -إذا اقتطعناه من سياقه - ذا صلة بمنهج معين محدد، فهو نقد فني أو شكلي بحت ذو صلة بأحد عناصر القصة وأدواتها الفنية ومن ذلك ما يرد من تحليل عن قصة (وجه من صخور الشاطئ) للقاص خلف أحمد خلف «ويمكن أن نعد قصة (وجه من صخور الشاطئ) امتداداً لقصص محمد الفايز السابقة، فهو يلجأ إلى التقاط النموذج البشري بأسلوب لا يحتوي حدثا متحركا وإنما يحتوي صورة تأملية لا تخلو ملامحها المختارة من العشوائية لأنها تقف أمام المظهر الخارجي للشخصية فلا يستخرج لنا من أعماقها سوى الخيط الدقيق الذي يوصلها ببقع الضوء في الماضي. فالفتى يستقبل البحار القديم بحب شديد في يوم العيد، يحبه وهو يرى هذه الكتلة البشرية التي توحي له بصمود الماضي وصلابته .. إن هذا التعاطف مع صورة الماضي (البحر) لا يقابله اهتمام بقضية الشكل الفني وهذا ما أحال إطار النموذج البشري إلى موقف عابر لا يعكس خصائص فنية وإنسانية عميقة» [١٧]. ومثل هذه الأحكام النقدية الدالة تنصرف إلى الأدوات الفنية كي يستكمل الناقد من خلالها ملامح القصة القصيرة في الخليج فلا يكون التركيز فيها منصبا على مضامينها أو عنصر الشخصية فيها -وقد كانت لهما الصدارة نظرا لطبيعة الدراسة- وإنما أن يتوزع الاهتمام على الشخصية وحوارها بنمطيه الخارجي والذاتي وحركة الشخصية داخل القصة وهي التي تشكل عنصر الحدث وسقفه الزماني ومرتكزه المكاني فضلا عن أسلوب صياغة جملته القصصية (عنصر السرد). وربما اشتملت هذه الأحكام النقدية على موازنات تستقي من طبيعة القصص -مدار النقد- فتنشد أجزاء الدراسة النقدية وترتبط ببعضها كما ينبغي لها أن تكون.

ويؤكد الدكتور غلوم في خاتمة دراسته منهجه الاجتماعي حين يورد بأن هذه الدراسة «شملت معطى شاملا ودقيقا لمجمل الظروف التي أحاطت بنشأة هذا الفن وتطوره أو التي تضمنت هذه التجربة الإبداعية أو ساهمت في خلق أشكالها التعبيرية المتلائمة مع ردود فعل المجتمع في جميع فتراته وتغيراته المتلاحقة»[١٨]. ويتعزز هذا التواصل بين فن القصة القصيرة في الخليج ومتغيرات المجتمع هناك عبر قوله «وترينا هذه الدراسة في بحثها الدائب العلاقة الديناميكية بين فن القصة القصيرة والمجتمع كيف اقترنت معالم التجربة القصصية للجيل المؤسس بالمرحلة الإصلاحية (القصة الاجتماعية التعليمية) وكيف تأثرت بردود فعل التخلف وسيطرة التقاليد وخيبات الحركة

الإصلاحية (القصة الرومانسية). وقد نما هذا الاقتران مع نمو المجتمع وتطوره وإضطراد الوعي بالمشكلة الاجتماعية خاصة في العمل القصصي فنظرت إليها هذه الدراسة على أنها ذروة ما انتهت إليه الجهود القصصية الأولى من مظاهر النمو الفني في القصة القصيرة»[١٩]. وإذا كان الدكتور إبراهيم غلوم قد ربط القصة ذات الطابع الرومانسي بالمتغير الاجتماعي فإنه سحب هذا الحكم النقدي على القصة القصيرة المنتمية إلى الواقعية بل حتى القصة ذات التقنية التجريبية لم تخرج عن هذا الحكم النقدي، إذ ظلت تتحرك في إطار واقعي ساعية إلى التلاؤم مع المتغيرات الاجتماعية الجديدة. وتنبني على ذلك نتيجة يوردها الناقد في خاتمة الدراسة حيث «تذهب هذه الدراسة إلى أن هذه التجربة الجديدة لا تزال تؤكد أن الواقعية هي الاتجاه الذي يستقطب بنفاذ شديد جميع قضايا العصر وهي الاتجاه الذي يبشر بالمستقبل فهي الموقف الراهن والموقف القادم أيضا وهي حين تبقي جوهرها الأساسي (تبني موقف القوى الاجتماعية الناهضة) وتخطو نحو المغامرة وتتجه إلى توظيف التقنيات الفنية المعاصرة رمزية كانت أم سريالية أم تجريدية أم تعبيرية تكون حقا قد ساهمت في تجاوز الأطر الجامدة للواقعية التقليدية كما فعلت جهود التجربة القصصية الجديدة في الخليج العربي»[٢٠].

وبعد فإن الدراسة المستفيضة والمبكرة نسبيا التي كتبها الناقد الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم تحت عنوان (القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين، دراسة نقدية تأصيلية) نهضت بتجذير فن القصة القصيرة في الخليج العربي وفي مرحلة شهدت متغيرات اجتماعية سريعة متلاحقة بحيث بدا المنهج الاجتماعي في النقد هو المدخل الأنسب إلى رحاب فن القصة القصيرة، وإذا كان الدكتور غلوم قد توغل في تفاصيل اجتماعية فلأن طبيعة المرحلة والسياق الذي وجد الناقد نفسه في خضمه تطلب منه مثل هذا الجهد، ولو أن ثمة دراسات اجتماعية رصينة وكافية قد سبرت عمق هذه المرحلة وتوصلت إلى نتائج دقيقة إذن لما اضطر المؤلف إلى رصد مثل هذه التفاصيل، وهذا لا يعني أنه غلب الظاهرة الاجتماعية بل إنه استشفها عبر النصوص الإبداعية في مجال القصة القصيرة ميدان هذه الدراسة. وقد كان لدأبه ومثابرته وبحثه عن النماذج القصصية المبثوثة في مظان متنوعة أثر في إعطاء هذه الدراسة أهمية خاصة لاسيما إذا أخذنا بنظر الاعتبار سعة الأرض المكانية وامتداد المرحلة الزمنية التي التزمت بها الدراسة وغطتها. وإذا كانت هذه الدراسة قد نشرت في زمن لاحق فإن الدكتور إبراهيم غلوم أعاد طباعتها ونشرها على نحو أنيق ومتقن حيث ظلت مؤشرا على خصب الأرض التي يقف عليها لا سيما أن لديه حرفية الناقد وقدرته على التحليل وريادة آفاق جديدة في مجال الدرس الأكاديمي والتحليل النقدي على حد سواء فضلا عن أن الفرصة كانت متاحة أمام الدكتور إبراهيم غلوم من أجل أن يعيد النظر بما لا يتلاءم مع تجربته المتنامية اللاحقة في مجالي البحث والنقد، وقد أرهصت هذه الدراسة بالجهود اللاحقة للدكتور إبراهيم غلوم وهي تبدو أكثر تحديدا من دراسته هذه فضلا عن أنها امتداد متطور لهذه الدراسة وتطبيق أكثر نضجا للمنهج الاجتماعي في النقد وإن اتخذت من فنون أخرى كفن المسرح والفن الشعري أو النقد الأدبي ميداناً لها، ولا سيما دراسته «المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين»[٢١]، ودراسته الأخرى «المرجعية والانزياح، دراسته بدايات النقد الأدبي في البحرين والخليج وتوثيق النصوص النقدية حول شعر عبد الرحمن المعاودة»[٢٢]. وكذلك دراسته «تكوين الممثل المسرحي، دراسته طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مجتمعات الخليج العربي»[٢٣]. لقد أتيح للمشهد الأدبي الخليجي عامة والبحرين خاصة باحث دؤوب وناقد مثابر استطاع أن يفيد من منطلقات المنهج الاجتماعي في النقد وأن يطوعه بحيث يستوعب التجربة الفنية في مجال القصة القصيرة في منطقة الخليج العربي.■

الحواشي

١ أ.د. إبراهيم عبدالله غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين، دراسة نقدية تأصيلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢ بيروت ٢٠٠٠ م.

٢ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور. دار قباء، القاهرة ١٩٩٨م، ص ٢١.

٣ أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة د. محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق ١٩٧٢م، ص١٧٩ .

٤ رينية ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور،مطابع الرسالة، الكويت ١٩٨٧م،ص٤٦٧ وما بعدها.

٥ ويلبرس سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة د. عناد غز وان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨١م، ص١٣٥-١٣٩.

٦ محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: د. طه الحاجري و د. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية القاهرة، ١٩٥٦م ص١٠-١١ وما بعدهما.

٧ أ.د. إبراهيم عبد الله غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي، ص ٢٠.

٨ نفسه، ص٧.

٩ نفسه، ص٧.

١٠ يعزز المؤلف هذه الفكرة عبر أكثر من موضع في الدراسة ويخلص إلى أن كل ألوان القصص الشعبي قامت بدور فعال في صقل الإحساس الدراسي في مجتمع الخليج العربي وفي صقل ذوقه، بل إنها لم تبتعد كثيرا عن التجارب القصصية في هذه المرحلة التي نتحدث عنها، حيث كانت مصدرا جاهزا أفاد منه الكاتب فكانوا يلجأون إليه أحياناً في تسجيل الخصائص الثقافية للواقع المحلي، كما يلجأون إليه في إعادة صياغة الأحداث تعبيرا عن هوية الارتباط بالتراث القصصي من ناحية وتمرسا وصقلا لتقاليده من ناحية أخرى نفسه، ص٩٤.

١١ نفسه، ص٨٣.

١٢ نفسه، ص٦٨٥.

١٣ نفسه، ص٥١٥.

١٤ نفسه، ص٥٤٠.

١٥ نفسه، ص٥٥٤.

١٦ نفسه، ص٥٤٨.

١٧ نفسه، ص٣٩٢.

١٨ نفسه، ص٧١٥.

١٩ نفسه، ص٧١٦.

٢٠ نفسه، ص٧١٨.

٢١ أ.د. إبراهيم محمد غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦م.

٢٢ أ.د. إبراهيم عبد الله غلوم، المرجعية الانزياحية دراسة بدايات النقد الأدبي في البحرين والخليج وتوثيق النصوص النقدية حول شعر عبدالرحمن المعاودة، مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، البحرين ١٩٩٦م.

٢٣ أ.د. إبراهيم عبد الله غلوم، تكوين الممثل المسرحي دراسة طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مجتمعات الخليج العربي، من منشورات مسرح أوال، البحرين ١٩٩١م.


فنون



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ ١٩٩٧

فنان معاصر من البحرين

الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة

رافع الناصري

حين نقترب قليلا من الفن المعاصر في البحرين، ونتابعه بحيادية، سنجد بعضا من ملامح تفوقه على المستوى الخليجي، والى بعض من تميزه على المستوى العربي.

إن هذا التفوق والتميز، كما أراه، ناتج عن مسببات وتأثيرات ترتبط بالعوامل التاريخية والجغرافية بالدرجة الأولى. ثم الى عوامل أخرى، ربما من أهمها، ما توفر للفنانين البحرينيين من دراسة فنية في الخارج، وما توفر لهم من حرية واسعة في التجريب والتعبير عن معظم أفكارهم وأساليبهم الفنية المعاصرة، وخاصة في العقدين الأخيرين.

أن العامل التاريخي مهم، بل شديد الأهمية للثقافة والفنون، وخاصة في بلدان تمتلك امتدادا حضاريا عميقا كالبحرين، ومن البديهي القول بان حضارة دلمون، واحدة من أقدم الحضارات، ولها



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ ١٩٩٧

مساهمات وتواشجات مع باقي حضارات المنطقة وخاصة السومرية في بلاد ما بين النهرين. وهذا الهاجس الحضاري محفور في وجدان الإنسان البحريني، بل هو عميق جدا في داخله، ومن الطبيعي انعكاسه وتأثيره على الكثير من الأفكار والمنجزات الثقافية والفنية، ومنها الفنون التشكيلية.

أما العامل الجغرافي، وهو عامل لا يقل أهمية عن العامل التاريخي، ومكملا له بالضرورة، فان البحرين عبارة عن جزيرة لها موقعها البالغ الأهمية في مياه الخليج العربي، وعلى أرضها توالى كثير من الأحداث التاريخية وأنواع مختلفة من البشر، شرقية وغربية، تركت أثرا واضحا في تنوع ثقافته العامة، وأعطته هامشا مهما من التحضر والتحرر الاجتماعي مما سينعكس حتما على مفاصل حيوية من الإبداع الفني بمختلف وسائله التعبيرية.

ولا ننسى أيضا، إضافة الى ما تقدم، أهمية الدراسة الأكاديمية التي تلقاها الكثير من الفنانين البحرينيين في بلدان عربية أو أجنبية منها (مصر، العراق، سوريا، فرنسا، بريطانيا، الولايات المتحدة) وما كان لهذه الدراسات من تأثير كبير على الأفكار والأساليب والرؤى الفنية التي سادت في العقود الأخيرة وشكلت نسيج الفن التشكيلي في البحرين.

من بين التجارب الطليعية المهمة في الفن البحريني اليوم،



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ النصف الثاني من التسعينات



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ النصف الثاني من التسعينات



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ من أعماله الأخيرة

تجربة طالما أثارت انتباه الجمهور، وتوقفت عندها الكتابات النقدية، ألا وهي تجربة الفنان الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة. إنها تجربة متميزة فعلا، تحمل كل مقوماتها الاحترافية من دراسة أكاديمية وثقافة فنية، وتواصل مستمر في التجريب التقني أو في طرح الأفكار الجديدة.

في كل معرض سنوي للفن البحريني، يفاجئنا الشيخ راشد بتجربة جديدة لكنها متصلة ومتواصلة مع تجاربه السابقة، وهي على كل حال خلاصة سنين طويلة من الجهد والمثابرة. لقد بدأ رساما أكاديميا متمكنا من حرفته وأدواته الفنية، يضع الألوان بطريقة رشيقة، بل مؤثرة، وخاصة عند رسمه للمناظر الطبيعية، طبيعة البحرين تحديدا.

بعد هذه المرحلة التي أخذت بعضا من الوقت، أخذ يختزل تدريجيا أجزاء من المشاهد والألوان، وأخذ يموه جسم الإنسان وحركاته، أو يزيد من تعبيريته كما في لوحات راقصات (الفلامنكو) الأندلسيات، لتبدو بالغة الشفافية، وبالغة القوة في نفس الوقت.

في السنوات العشر الأخيرة، تبلورت تجربة الشيخ راشد، وأخذت تنحو منحى التعبيرية التجريدية، وهو أسلوب يلائم أفكاره وذائقته البصرية كما يبدو. إن اللوحات الكبيرة الحجم، التي



لوحة الفنان الشيخ راشد آل خليفة/ من أعماله الأخيرة

عرضت في معرضه الشخصي في دارة الفنون في عمان (الأردن) عام ١٩٩٧ مثلا لدليل واضح على مدى نضج هذه التجربة ودخولها مديات أسلوبية ولونية باهرة، ومع أن المواضيع المطروحة كانت تركز بمجملها على رموز من الطبيعة سواء من البحر أو الأرض أو النباتات، إلا إنها كانت مشحونة بشاعرية ساحرة، ومعبرة بحرفية عالية.

وعلى الرغم من مهامه الوظيفية الرسمية، فأن الشيخ راشد يكرس بعضا من وقته لمتابعة شؤون الفن والفنانين، ويشرف شخصيا على نشاطات متعددة بصفته الرئيس الفخري لجمعية البحرين للفنون التشكيلية، سواء على المستوى المحلي أو العربي أو على المستوى الدولي. ومن تلك النشاطات، المعرض السنوي للفنون التشكيلية الذي دخل عقده الرابع في هذا العام، وتحول إلى ظاهرة فنية ومختبر سنوي، يقيس النقاد عليه مدى تطور الفن التشكيلي في البحرين.■



لوحة الجرنيكا / بيكاسو ١٩٣٧

اقـرأ

الجرنيكـا

عبد الرحمن ياغي *

1

اللوحة في مجال فـن الـرسـم كـالـنص الأدبـي.. كالقصيدة.. كالملحمة.. كالرواية .. كالمسرحية.. كالدراما.. كالقصة.. إما أن تكون نصا فنيا مفتوحا فتكون لها معناها وقيمتها ومذاقها ومداها المفتوح، وإما أن تكون مغلقة الآفاق فتفقد الكثير من معناها وقيمتها ومذاقها.

واللوحة في مجال فن الرسم كالنص في الأدب تتشكل من أبعاد أربعة.. المكان أو الفضاء.. والزمان أو الحدث.. واللون الذي يقوم مقام اللغة.. والكائنات أو النصوص التي تقوم مقام الشخوص.

واللوحة في مجال فن الرسم لا تحتل مكانتها إلا إذا انتقلت بـالـعلاقات بين أبعادها الأربعة من حال المألوف إلى حال اللا مألوف.. التي لا تحطم المألوف ولكنها تمنح المألوف معنى جديدا، وبعدا جديدا، وقيمة جديدة، ومذاقا جديدا.

و(الجرنيكا).. لوحة بيكاسو.. الاسباني.. الرسام.. الذي كان ثائرا على فرانكو وقواته الفاشية.. وقد نجا من بطش فرانكو.. وذهب إلى باريس.. وقد نقلت لوحته (الجرنيكا) بعد حين من مدينة باريس إلى نيويورك.. وبقيت معروضة في معرض (الفن الحديث) حتى نقلت في أكتوبر عام ١٩٨١م إلى متحف (البرادو) في مدريد. بعد أن زال (فرانكو) وبقيت اللوحة.. الجرنيكا هذه لوحة اللوحات في القرن العشرين.

* أكاديمي وناقد من الأردن.

لقد ولد بيكاسو عام ١٨٨١م.. وتوفي عام ١٩٧٣م وفي أثناء حياته واجه أقسى هجمة فاشية فتكت ببلاده، ودمرت عوامل الحياة فيها، وشردت شرفاء المواطنين، وفتكت بالقرى والمدن، واستبدت بحياة الناس، وحطمت انسانية الإنسان .. وكانت الهجمة بقيادة فرانكو.

ولكل فن من الفنون أصوله الفنية في التحول بالمكان والزمان والأداة والإنسان إلى علاقات فنية تدهش المتلقي وتثير لديه شهيته للمحاورة والتأمل والتفكير والمتعة والعبرة.

وقد امتلك بيكاسو أصول الفن.. فن الرسم، حتى أصبح أشهر رسام سياسي في القرن العشرين.. وكانت لوحاته الفنية مختلفة عن كل لوحات عصره ومتميزة عن كل رسم سواها.

2

في ربيع عام ١٩٣٧م بلغت شراسة الفاشية ذروتها.. وتوالت عليها المساعدات المجرمة من كل الدول التي تؤيدها وتكره حرية الإنسان وكرامة المواطن وحقه في الحياة الإنسانية. وجعلت النازية تمدها بآلة الحرب.. وفي ذاك الربيع قصفت الطائرات النازية قرى ومدنا بأكملها.. ونشرت الدمار فيها، وكانت أوجع ضربة موجهة إلى قرية (جرنيكا) في إقليم الباسك بإسبانيا.. ومضت الطائرات المغيرة تقصف وتقصف وتقصف طوال ساعات ثلاث لم تبق فيها على نوع من الحياة.. وقتلت من البشر ستمائة وأربعة وخمسين قتيلا.. وجرحت ثمانمائة وأربعة وثمانين جريحا.. ومزقت البيوت والطير والحيوانات والأشجار. بعد القصف الوحشي بأيام تحركت الصور ومواد الصور وما خلفه الخراب الآثم في يد بيكاسو وخاطره وفكره ووجدانه.. فعكف على فنه.. وجعل ينجز (سكيتشا) وراء آخر.. في الموضوع، وعلى هامش الموضوع.. حتى بلغت تلك السكيتشات ستة. ولكنه لم يحس بالراحة.. ومضى يرسم سكيتشات أخرى، ويتابع عمله الفني.

وقد كانت طريقة بيكاسو في تفكيره الفني.. أن يباشر موضوعه باسكتشات.. واحد وراء الآخر.. إلى أن يظفر بكل أبعاد عمله الكبير.

كان في أوائل الثلاثينات يريد أن ينجز لوحته (المينوتور).. فشرع يرسم سكيتشاته.. ورسخت في خاطره نظرة غريبة عجيبة غامضة انبعثت نحوه كأنها تنبعث من عيني ثور أسطوري.. وكأنما كانت تسر له النجوى.. وكأنها تقول له إن وراء هذه الشدة والصلابة والقسوة التي يبدو عليها الثور.. وراءها وداعة وبراءة وشيئا من الحزن أو الانكسار.. فهو لا يعتدي على أحد وإنما الناس يعتدون عليه... فجعل بيكاسو في عام ١٩٣٣م ثورة المسكين هذا في الأسطورة يحمل الأرض على رأسه، وكأنه يحمل هموم الأرض والسماء.. كأن بيكاسو كان في حالة تعاطف مع ثوره.

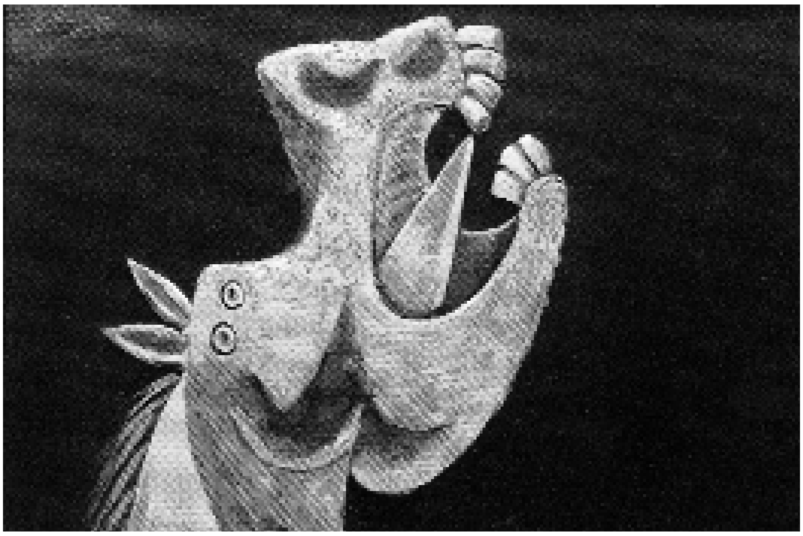
وجاءه عام ١٩٣٧م بكل فواجعه وجرائمه الفاشية وبدأ في العاشر من شهر مايو من ذلك العام يرسم لوحته عن فظائع الفاشية التي أنزلوها بقرية (جرنيكا).

3

وقد ملأ بيكاسو مرسمه سكيتشات حول موضوع المذبحة.. إلى أن اهتدى إلى مشروعه الكبير.. إلى مشروع الدراما الفنية بالألوان.. بل الملحمة التي تحاور بالألوان.

واختار لهذا المشروع الكبير مساحة واسعة تغطي حائطا بأكمله.. وحين نقلت اللوحة من باريس إلى نيويورك لتعرض في متحف الفن الحديث.. احتلت جدارا بأكمله مواجها لباب القاعة التي يدلف إليها المشاهدون.

هذه السعة.. وهذا الأفق الممتد.. وهذا الفضاء الرحب هيأ لبيكاسو حرية الحركة، وحرية العلاقات، وحرية اختيار التفاصيل؛ وحين عمد إلى لغة الفن.. إلى الألوان آثر ألوان الصور الفوتوغرافية التي تطالع الناس في الصحف اليومية.. وكأنما أرادها أن تكون أشبه ببيان سياسي شاهد على المذبحة، شاهد على



دراسة تفصيلية للوحة الجرنيكا / بيكاسو ١٩٣٧

الجريمة البشعة، شاهد على ظلم الإنسان للإنسان.

لقد كانت سكيتشات بيكاسو مقدمة لعمله الفني الكبير، فقد عكف عليها بعد أيام من بلوغه الخبر المفجع، خبر قصف القرية (جرنيكا).

وقد جمعت لديه تلك السكيتشات كل قواه الفنية وهيأت له الموضوع والمكان والألوان والزمان والكائنات التي شوهتها المذبحة فاتضحت بين يديه الصورة الكبرى.. والتشويه الأعظم.. و(بيان المذبحة).

لقد هيأ بيكاسو نفسه في مملكة الألوان.. وأخذ يجوس خلالها، حتى وقع اختياره على الأسود والرمادي والأبيض.. وكان حديثه الخاص مع كل لون منها على حدة ثم معها مجتمعة في علاقات يدور بينها حديث داخلي يترجمه لنا بيكاسو بالحجم وبالحركة.

ويختار شخوص الفاجعة.. شخصا.. وامرأة.. وامرأة.. وحصانا.. وفارسا.. ورأسا.. ويدين.. وعينين.. وفما.. ويدا.. وأيدي.. وثكلى.. وابنا.. وطائرا.. وثورا.. ومصباحا.......... ولكل واحد من هؤلاء الشخوص دوره الخاص مع نفسه، ودوره مع سائر الكائنات والأشياء في فضاء اللوحة.

وقد حدد بيكاسو مركز المشروع أو مركز اللوحة.. وجعل في زاويتها اليمنى في الأسفل.. أسفل اللوحة امرأة تركض تركض متجهة نحو المركز.. حيث يتحدد الحدث الأكبر. والمرأة الراكضة يشتمل عليها الذعر من رأسها حتى أخمص قدميها.. وتشرئب بعنقها كأنما تحاول الخلاص من غرق، وتتطلع لعل من منقذ.. وقد صور بيكاسو رعبها تشنجا في أصابع يديها وقدميها وفي حلمتي الثديين.

أما المركز.. مركز اللوحة فقد جعله الحصان الذي يصهل صهيلا موجوعا.. وجعله بيكاسو في حركة وقوع من فوق. هذا الحصان في المركز يهوي من عل وتتكسر قوادمه.. وفارسه قتيل مقطع اليدين والرجلين والأوصال.. وقد وقع تحت الحصان الذي وقع عنه وجاء تحته. ونثر من حول هذا المشهد التراجيدي يدين ورأسا.. وجعل في الرأس المتدحرج عينين فاغرتين مذعورتين.. وفما مفتوحا إلى أقصاه مرعوبا يصيح ويصرخ.. وقد يكون محتجا.. وقد يكون مستغربا فداحة ما وقع. ثم رمى بيد متشنجة متصلبة مفتوحة كأنما تمتد نحو مجموعة أيد لشخوص متعلقين في نافذة تطل على مركز الحدث.. ونحو يدي المرأة السالفة الذكر التي رأيناها في الزاوية اليمنى بأسفل اللوحة تركض باتجاه المركز في ذعر تشرئب بعنقها لعل من ينقذ ولا من ينقذ.. وإلى جانبها رسم إحدى

الثكالى وعلى يديها ابنها القتيل. وحين يحدق المشاهد ويحدق يكتشف أن تلك اليد الممدودة التي خالها منفصلة ليست إلا إحدى يدي الفارس القتيل.. وكأنها في حالة حوار مع كل الأيدي المتجهة نحو المركز أو نحو الحدث. أما يد الفارس الأخرى فنراها تقبض على شيء مكسور وزهرة. كل هذا في الزاوية اليمنى بأسفل اللوحة. أما يسار اللوحة من أعلى فنرى فيه طائرا يشرئب كالذبيح يبحث عن فجوة ضوء أو عن نفحة هواء يتنفسها.. بل هو يبدو ذبيحا.. وهنا في هذا الجانب نرى رأس ذلك الثور الذي يحمل مهابة كل العصور فوق كل هذه الكائنات مهيبا جليلا ساكنا.. وكأنه الشاهد على الحدث وعلى مركز الحدث.. ويبدو عليه أنه عنوان الأرض، الوطن، التاريخ، الوجود، الأيام التي تتداول بين الناس.

أما أقصى اليمين من فوق فيطالعنا في اللوحة شخص وقد رفع يديه وذراعيه ورأسه إلى أعلى الأعلى كأنما هو في حالة طلب النجدة.. يحاول أن يمد الذراعين واليد لعله يصل إلى طاقة مربعة ينفذ منها الضوء، ولكنه يعجز عن الوصول.

وفي أعلى اليمين كذلك في اللوحة نرى امرأة تطل من نافذة هناك.. ورأسها مندفع يتقدم جسدها ويدها تقبض متمكنة على مصباح صغير ينبعث منه الضوء من فتيل، وإلى جانب هذا المصباح الصغير مصباح أكبر يلامسه يتخذ شكل المصباح الكهربائي الممتزج به شكل الشمس وشكل العين.. وهكذا نرى مزيجا من ذلك كله.

هذه هي مساحة اللوحة، وفضاء اللوحة، وأقسام اللوحة يمينا ويسارا ووسطا، وأعلى وأسفل، وألوانا، وشخوصا، وكائنات، وأوصالا؛ لكن ما الذي يجعل الواقع أو الحدث فنا؟ ما الذي جعل لوحة بيكاسو (الجرنيكا) بيانا فنيا؟

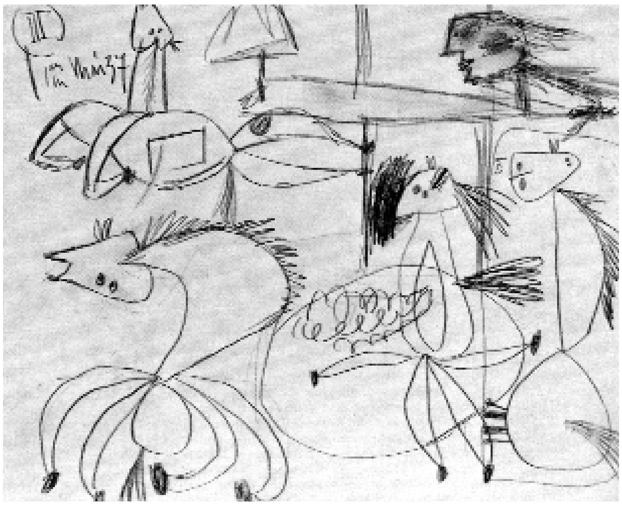
إن عددا من شخوص اللوحة كان قد عاش فترة طويلة في خاطر بيكاسو.. فالمرأة التي تطل من النافذة في أعلى اليمين من اللوحة.. وتقبض على مصباح صغير مضاء بفتيل، والمصباح يلامس مصباحا آخر أكبر منه.. هذه المرأة ظلت تدور في خاطره منذ شروعه في المشروع.. وقد ظهرت في سكتشاته التي سبقت تناول اللوحة.. القضية.. المذبحة.. البيان السياسي في صورة عمل فني.

ورأس الثور الراسخ المهيمن.. لم يكن قد بارح خاطره منذ لوحته (المينوتور) التي رسمها لتكون غلافا لمجلة فنون عام ١٩٣٣م.. وعينا ذلك الثور الأسطوري ظلتا تسران لبيكاسو حديثا خاصا وحوارا خاصا.. وكانا في لوحة (المينوتور) وادعتين بريئتين حزينتين منكسرتين تثيران الكثير لدى المشاهدين.. ولكنهما تحولتا في رأس الثور الراسخ في لوحة (الجرنيكا) عام ١٩٣٧م إلى عينين محيطتين بكل جوانب اللوحة شاهدتين ساكنتين باقيتين صامدتين كأنما تثيران حوار البقاء.. حوار الوجود.. حوار الأرض.. الوطن.. الذي مهما تعصف به الكوارث يظل راسخا باقيا صامدا.

وشأن المرأة والثور كشأن الحصان الذي جعله في حالة حركة فنية عجيبة (كجلمود صخر حطه السيل من عل) ولكنه يصهل صهيل الموجوع كأن المشاهد يسمع صهيله وكأنما يراه يهوي فيكسر قوادمه وفارسه قتيل مقطع الأوصال تحته.. هذا الحصان حين تبحث عنه في لوحات بيكاسو السابقة تجد له حضوراً لكن في حالة غير هذه الحالة.

وحين استقر رأي بيكاسو على الألوان.. الأسود.. والرمادي.. والأبيض.. كان له مع الألوان حوارات وأحاديث.. فهذه الألوان تتوافق مع ضوء المصباح المضاء ومع لون المساحات ذات الفضاء في اللوحة.. ومع هذه الأحداث التي تثير في المشاهد ضبابة الحزن الرمادية.. وتثير في المشاهد نبض الحدث وتشوهات الشخوص والكائنات.. لا لمظهرها الخارجي فحسب.. بل للأصوات السرية المنبعثة عنها.. التي يترجمها لنا بيكاسو بحركة الألوان ودرجة الألوان وعلاقات الألوان وموقع الألوان في اللوحة وظلال الألوان.

وهذه المساحات المنتشرة في اللوحة والدروب الملتوية والفسح الصغيرة والكبيرة ليست مجرد ظرف



دراسة أولية للوحة الجرنيكا / بيكاسو ١٩٣٧

لكل هذه الكائنات وما أصابها من أذى وما لحق بها من تشويهات.. إنما هي، بعلاقاتها فيما بينها وبعلاقاتها بالأشياء والكائنات القريبة منها والبعيدة، تشكل صوتا خفيا وأحاديث داخلية لا قبل لأحد بتجنب سماعها على صمتها الظاهر.. ومن هنا جعلها جميعا تفضي إلى المركز.. وكأنها تركض مع المرأة الراكضة المتجهة إلى المركز باتجاه الحدث.. القضية.. ليرتفع صوت الفزع والرعب والذعر.. وكأنها كلها أدلة تشير إلى الحصان في المركز وقد بلغ ذروة الأذى، وكأننا نحس بها تمسك بأيدينا لتأخذنا إلى ذلك المركز نسمع ونرى؛ فإذا كنت في اليمين الأعلى والأسفل أو في اليسار الأعلى والأسفل أو في أي مكان من اللوحة ستجد شيئا ما.. اللون.. الدروب.. المساحات الممتلئة.. المساحات الفارغة.. الكائنات.. الألوان.. حيثما كنت تجد نفسك مشدودا إلى قلب الحدث.. وتجد قلبك ينبض بما تنبض به اللوحة في تحركها، وترابط كائناتها، وحرارة إيقاعها، وانفساح آفاقها.. وامتداد رؤيتها.. بحيث تشكل نصا فنيا مفتوحا غير منغلق!!

لقد تحول المكان في اللوحة من ظرف إلى علاقات تموج وتموج وتتحرك وتصرخ وتتوجع وتنبض حتى تشد المشاهد إلى داخلها ليسمع صوتها غير المألوف بأبعاده الجديدة ومعانيه المتعددة الجديدة وقيمته الفنية الجديدة ومذاقه الفني الجديد. إنها انتقال في العمل من واقع واقع إلى واقع فني.

وكما سمعنا صوت المكان وحديث المكان وحوار المكان بعدا فنيا.. كذلك الشأن مع زمان اللوحة أو حدثها الذي تحول إلى قضية.. والقضية لها كل علاقاتها الجدلية مع سائر الأبعاد.. فصوت التشويهات في الكائنات يشد المشاهد ويجعله طرفا في قلب القضية ينبض ويحاور.

وقد اختار الحصان والمرأة والثور والطائر.. وجعلهما في حالات مترابطين بعضهما ببعض وبالطاقة في اللوحة وبالنافذة وبالمركز وبالقضية.. فتحولت هذه الشخوص والكائنات إلى قضية تفصح عن ذاتها وعلاقاتها.

هذا الانتقال بكل هذه المعطيات إلى دائرة فن اللون على هذا النحو من حركة الإيقاع جعل بيكاسو فنانا متميزا وجعل لوحته لوحة اللوحات!! ■



بيوت تراثية في مدينة المحرق / البحرين

في العمارة التراثية

وسبل احيائها

محمد الدعمي *

تشهد دول الخليج العربي جهودا حثيثة وجادة على طريق الأهتمام بالعمارة التراثية التي توارثناها عن آبائنا وأجدادنا والتي لم يبق الا القليل من شواخصها اليوم. فقد أخذت تنحسر بناياتها أمام «الغزو» المعماري الغربي الطراز الذي تنفذه الشركات الأجنبية لتسلم مفاتيح بناياته، جاهزة لأبناء مدن الخليج من آن لآخر.

ولم يتحدد هذا «الغزو» المعماري، الثقافي الأبعاد، بحدود تشكيلات هذه الشركات، ذلك ان المعماريين من ابناء الخليج، الذين درس جلهم في الجامعات الغربية أو في الكليات الهندسية المحلية التي تحاكي النموذج الغربي، أسهموا كذلك في تعبئة الذوق العام بهذا الأتجاه وفي تكريس انحسار العمارة التراثية

* أكاديمي وناقد من العراق.



بيوت تراثية من البحرين

المحلية. وهذه الظاهرة تستحق الرصد والتحليل من قبل نقاد الثقافة ومؤرخي الافكار، ليس فقط لأنها سوف تقود الى مسخ التراث المحلي في الخليج، بل كذلك لأنها ستفضي الى نمط من «الاغتراب» الثقافي والاجتماعي الذي تحتضنه بنايات كتل الأسمنت والفولاذ والزجاج التي لا تمت بأية صلة الى تراثنا المعماري.

(البقاء للاصلح ومؤشرات الصراع الذوقي)

ولا يبالغ المرء اذا ما ذهب الى أن النتيجة النهائية التي سيؤول اليها هذا الصراع بين عمارتين تمثلان ثقافتين وكينونتين اجتماعيتين مختلفتين، ستكون لصالح العمارة الطارئة واليسيرة البناء التي نستوردها جاهزة بعائدات البترول من كبريات شركات البناء في العالم، ذلك ان طبيعة الصراع في مثل هذه الحالات سيتطابق مع قانون «البقاء للاقوى» الذي يفرض نفسه بالتقنيات العالية والرساميل الكبيرة والحشد الفني الهائل. وهكذا ستزداد بناياتنا التراثية «اغترابا»، اذ انها ستنحسر وتنكمش في بضعة بقاع من أمتار مربعة محدودة، متضائلة ازاء البنايات العملاقة شبه الجاهزة التي تتبرعم هنا وهناك على نحو متواصل. بل ان ما تبقى من أحياء تراثية وازقة قديمة ومنازل عتيقة سيبقى ناقوسا يذكرنا بعصر زائل لا جدوى من محاولات احيائه وبعثه،حيث ستحال هذه الأماكن السجينة الى «بيوت تراثية» لأقامة الأمسيات الفولكلورية المفتعلة أو إلى متاحف صغيرة لتذكير الشيوخ ببقايا عصر مندثر.

إن أية مراجعة للجهود، الحكومية والمؤسساتية والفردية، للاهتمام بالعمارة القديمة لا يمكن ان تخفق في كنه مسببات هذا الانحسار والتآكل، إذا ما صح التعبير في هذا السياق. لقد تحددت هذه الجهود في حقلين، هما: أولا، عمليات الحفظ والصيانة Preservation وثانيا، عمليات إعادة البناء على نحو مطابق للاصل (storati) . فمن الناحية الأولى، تجري اعمال الترميم للشواخص المعمارية الآيلة إلى السقوط أو التداعي من خلال ردم الفجوات واضافة الدعائم

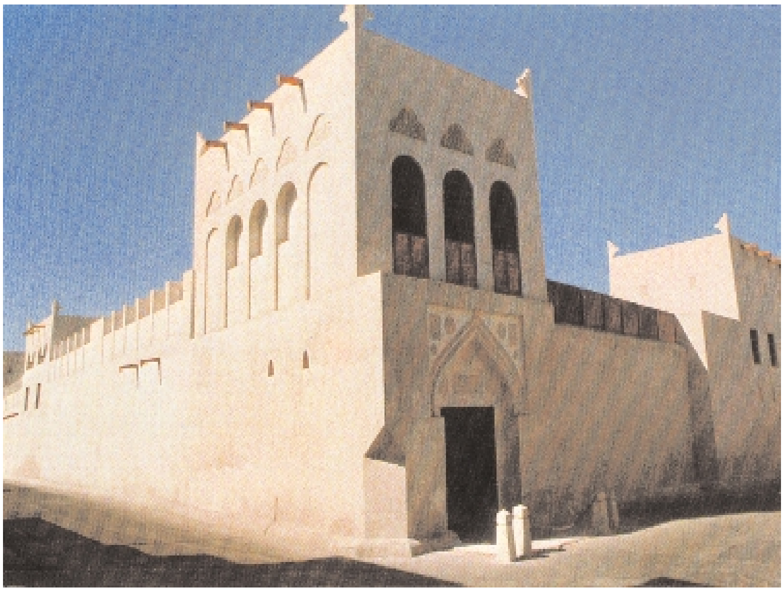
وتعويض التآكل، على طريق الإبقاء على هذه الشواخص قائمة لمدة أطول. ومن ناحية ثانية، تجري بعض المؤسسات عمليات «إعادة بناء» الأبنية المهدمة والتراثية على النحو الذي يعيدها قائمة كما كانت، أو كما يتخيل المعماري انها كانت.

وهذا ما يفسر لصاحب الموهبة البصرية الثاقبة مسببات ظهور نماذج العمارة التراثية على نحو مشوه، لا يعكس صورة دقيقة للحياة التراثية القديمة كما كانت عليه لاحقا، ولا يوحي بشيء للمستقبل. انها بنايات مربكة ومرتبكة المظهر ومهزوزة الأركان، لا تصلح الا للتصوير كي تظهر خلفيات على شاشات التلفاز او على اغلفة الكتب والمجلات، بقايا طللية من عصر متلاشي.

وتزداد صعوبات هذه المعضلة الثقافية والحضارية شائكية وتعقيدا عندما نحاول إقامة صروح معمارية جديدة ولكنها تحاكي البنايات التراثية العتيقة التي نحاول بث الروح فيها. إن الشركات الأجنبية غير قادرة ولا مؤهلة لمثل هذه المحاكاة لأن هذه الشركات تتواشج بثقافة وحضارة غريبة علينا وتختلف اختلافا تاما عن بيئتنا وتراثنا، اضافة إلى أنها لا ترنو إلى احياء التراث بقدر لهاثها المضني وراء الأرباح المالية الكبيرة والسريعة. كما أن عملية إقامة مثل هذه الأبنية التراثية من قبل أبناء الخليج أنفسهم أصبحت عملية شبه تعجيزية أو مستحيلة احيانا: لقد توفي البناة القدماء أو انهم شاخوا بدرجة لا تسمح لهم بتكرار تجربة البناء الاولى، كما اندثرت الفنون التقليدية مع الفنانين اليدويين المهرة الذين كانوا يمارسونها، هواية واحترافا، إضافة إلى عزوف الشبيبة والنشء عن ممارسة الاعمال اليدوية والمهارات الفنية القديمة التي كان الابناء يتوارثونها (صنعة واسلوب حياة) عن ابائهم واجدادهم. ومع غياب أو ضآلة المراكز التراثية التي تضطلع بتدريب النشء على هذه الفنون المعمارية اليدوية، التي تتطلب الكثير من الصبر والأناة، تغدو عملية محاكاة الأبنية القديمة متعذرة. فلم يبق سوى القليل جداً من الحرفيين، المتخصصين بالزخرفة أو بالتزجيج الملون وبالفسيفساء وبالسيراميك الكربلائي وبغيرها من الأعمال الفنية التي كانت تزين منازلنا، كي يدربوا الشبيبة على هذه الفنون، كما لم يبق من بين افواج الشباب المتطلع إلى المستقبل من هو على استعداد للتضحية بالآفاق التي تفتحها له الكليات والجامعات الحديثة وأجهزة الكومبيوتر والانترنيت كي يكرس نفسه وكينونته لتعلم فنون يدوية قديمة لاتتطلب المهارات العالية والتركيز المعمق فحسب، بل كذلك التدريب والصبر والأناة والمهارات التي غالبا ما تخفق في تقديم مردودات مادية واعتبارية مجزية في عصر يندفع نحو التقنيات الحديثة.

(الاحتياجات و متطلبات العصر)

بيد أن السؤال الملحاح المتبقي في هذا السياق يتمثل في الاستفهام التالي: هل نحن حقا بحاجة الى عملية بناء بيوت وصروح طبق الأصل للبنايات التراثية القديمة؟ وللاجابة على هذا الاستفهام يتوجب علينا ان نكون واقعيين وموضوعيين بالقدر الذي يمنحنا الفرصة الشجاعة لاعتماد منظور حيوي وعملي يتناول التراث بمعناه الأيجابي الذي يوحي بصناعة المستقبل ويولد افكاراً جديدة. لقد كانت هذه الأبنية التراثية وليدة عصرها البائد، وهذا كان عصراً زاخراً بالقهر الأجنبي والقسر المحلي. لقد كانت الحياة حقبة ذاك محدودة للغاية وينقصها الافق الواسع؛ كما ينقصها اللون؛ ولهذا ترجم المعماري القديم الضيق الأفق هذه النواقص فيما أقامه من منازل وشواخص عمرانية تميزت بالضيق والمحدودية وببساطة المتطلبات وبدائية مادة البناء والأدوات والتقنيات الموظفة في إقامتها. ولم تكن هذه الشواخص لتتجاوز كونها نتوءات طينية (خام أو مشوية) نابعة من الأرض التي مثلت مادة البناء الأساس آنذاك. وإضافة إلى ضيق أفق المعمار، كرس المستفيد من هذه الأبنية محدودية العمارة القديمة من خلال عدها فضاءات لحمايته وأسرته من تقلبات الجو والبيئة صيفا وشتاءً، إضافة ألى كونها «ساترا» يستر الأنشطة الخاصة بالأسرة أو بالمجموعة


بيت الشيخ عيسى بن علي آل خليفة / المحرق / البحرين

البشرية ويحميها من الأعداء والتلصص، آخذين بنظر الاعتبار عدم توافر أدوات وأجهزة التدفئة والتبريد الحديثة، إذ أدى هذا الأمر إلى ابتكار طرائق بناء ولبنات تساعد الساكن على تجنب تقلبات الجو والمناخ القاسية وللحد من المعاناة التي تفرضها هذه العوامل الطبيعية، الأمر الذي يفسر محدودية المنظور البصري وضآلة الفضاء وارتفاع الأسيجة الخانقة وضبابية الشبابيك ودكانة الفجوات والفتحات. حتى الطرق والأزقة لم تفلت من هذا المنظور المحدود للمعماري القديم، حيث تبدو خوانقا لا تسمح إلا بمرور الأفراد والعربات وعلى نحو لا يرى ولا يرى.

كما استجاب معماري المنزل القديم لبنية الأسرة المركبة التي تحتاج إلى سكن يضم ثلاثة أجيال، فنلاحظ تعدد الغرف واتاحة الفضاء المشترك الذي يضم الجد والأبناء وزوجاتهم والأحفاد على مائدة مشتركة. وتنقص هذه المنازل الفضاءات التي تتطلبها الحياة الاجتماعية والثقافية الحديثة، حيث يكدس الأطفال في غرف ضيقة لا يمكن ان تحتضن التلفاز أو جهاز الكومبيوتر الخاص، إضافة إلى ضعف العناية بالخصوصية الفردية في هذا المجال وفي مجالات المرافق الأخرى كالمشتملات الصحية. وهكذا عبر المعماري القديم عن محدودية الأفق البصري من خلال بنائه جحورا صغيرة توائم متطلبات ذلك العصر القابع تحت وطأة الضغط الاجتماعي ومحدودية الحركة. لم يكن المعماري قادراً على رؤية الجبال المهولة والسهول الشاسعة والغابات المتنوعة كما هي عليه حال الأنسان الخليجي المعاصر، الأمر الذي يفسر افتقار البنايات القديمة الى الحجم الكبير والكتلة الهائلة، وفقرها الى محاكاة الطبيعة ومفرداتها الجمالية، ناهيك عن الغياب المخل للألوان ،بأشتثناء تدرجات لون الرمال التي تقام عليها الأبنية.

(ما العمل ...؟)

إن سوداوية هذه الصورة للعمارة وللمعمار القديم لا ينبغي ان تغمط حق العمارة التراثية القديمة بالعناية وبالعمل على توظيفها على نحو يواكب روح

العصر ومتغيراته. فلماذا، إذاً، نشعر بثمة قوة تشدنا الى العمارة التراثية، ولماذا نستشعر وجوب حفظها والاعتزاز بها لنورثها إلى الجيل التالي؟ إن صورة العمارة التراثية أعلاه لا تمثل سوى جانب واحد من الحقيقة الجمالية للعمارة التراثية . فاذا ما كان هذا الجانب السالب يعكس عصور التراجع والتردي التي مرت بها بلادنا خلال الفترة المظلمة، فان هناك من نماذج العمارة التراثية مما يزخر بالإيجابية والثراء درجة أننا نعد هذه النماذج جزءً من هويتنا الثقافية وباعتزاز. إن هذه الصروح المعمارية التي نزهو بها تتجسد في تلك الصروح العتيقة التي اقيمت على أعمدة الأيمان الروحي والتكريس الذاتي اللذين قدمهما البنّاء، ليس من أجل محفظة نقوده، بل من اجل الأرتقاء مع كل آجرة وكل لبنة باتجاه الأعالي، باتجاه السماء.

لقد تميزت هذه الصروح في أنها لم تكن أعمالا جمالية فحسب، ذلك أنها كانت صروحا تخدم أغراضا عامة تمس الجمهور وليس الفرد. فالجوامع العظيمة والمراقد المقدسة لم تبن كما بني البلاط او كما بنيت قصور النخبة الثرية، ذلك أنها أقيمت من قبل بنائين كانوا يعدون العمل فيها عبادة، لذا ما كانوا يتوقعون مردودات مادية او اعتبارية أنانية بقدر ماكانوا يتوقعون الثواب في الآخرة. لهذا السبب تجاوزت أعمالهم حدود «الكدح» اللامجدي لتغدو «فناً». وفي هذه النقطة الحساسة التي يستحيل معها الكدح إلى فن يغدو العمل ذاته بهجة ومتعة، للبّناء (الفنان) وللجمهور الذي يرى بصمات البنّاء وروحيته وهي مبتناة في الآجر، محفورة على الجدران في الزخارف والفسيفساء، وملونة على الزجاج والسيراميك على اشكال موزائيكية نباتية وحيوانية وحتى قصصية تعكس عظمة الخالق وتوق المخلوق الى السمو نحو تلك العظمة.

انها هذه الروحية المتسامية التي تحيل العمل الى فن، والعطاء الى ثواب، هي التي تكمن في جمال نماذج العمارة القديمة التي تسحر الناظر وتهز كينونته. لقد ترك هؤلاء الفنانون ارواحهم فيها لتنطق بقصص المعاناة المزوجة بالمتعة واللذة التي كانت تتخللهم كل لحظة وكل يوم كرسوه لحفر أو لزخرفة مقدار شبر من الجدران أو السقوف. لقد كانت هذه البنايات القديمة « برلمانات» للفنانين التقليديين والعمال الماهرين، فهي لا تمثل جبروت وطغيان الماكنة التي تفعل كل شيء لإقامة البنايات الشاهقة المستوردة، ذلك أنها تمثل «روح العصر» الذي أقيمت فيه كما عبر عنها وعن خلجاتها أدق ممثلي العصر وأكثرهم تعبيرا مخلصا: الفنانون. لقد اجتمع الفنانون، من أهل الحرف جميعاً، ومن نحاتين وحفارين ونجارين وحدادين وصاغة وسواهم، في هذا البرلمان الفني الذي يتجسد امام الناظر المعاصر بجماليته المهولة. وقد جعل كل فنان يعمل في حقله حيث تحولت مثل هذه الصروح المعمارية إلى متاحف بحد ذاتها: السقوف المزركشة والقباب المحفورة والمحلاة بقطع الزجاج والمرايا، والجدران المخرمة بآيات القرآن الكريم، والشبابيك المزوقة بالزجاج الملون والمرسوم التي تعكس إلى داخل البناء تقاطعات الألوان التي تذكر الساكن أو الزائر بالغابات والزهور والبساتين الكثيفة الخمائل، حتى الأرض المرصوفة بالرخام والمرمر لم تفلت من ابداعية الفنان، تشكيلات هندسية وأشكال جميلة؛ واذا ما فرشت، فإنها تغطى ببدائع السجاد اليدوي الذي يعد تحفا فنية مثيرة بحد ذاتها، غالباً ماتقص على العين الذكية قصصاً فردوسياً لا «زمنيا» عن صيادين يطاردون الغزلان أو عن فاتنات يلاعبن الأوتار او عن فضاء ملؤه النجوم والكواكب.

(الانسان والماكنة)

هنا تتجسد المواجهة بين الأنسان (الفنان) والماكنة (العمياء)، لقد وظف المعماري والبنّاء القديم الأدوات البسيطة لخدمته، فاستجابت لابداعية عقله ولعبقرية أصابعه وكانت هذه الأدوات البدائية هي التي



بيت الشيخ عيسى بن علي آل خليفة / المحرق / البحرين

تخدم خياله وأفكاره، آماله وتوقه الى الأعالي بكل طواعية وتناغمية. ولكن الذي حدث في العصر الحديث هو العكس: فبدلاً من ان يكون الأنسان هو «السيد» والآلة القديمة البدائية هي «الخادم»، انقلبت المعادلة، إذ تحولت «الماكنة» (الحديثة الآلية) إلى سيد للإنسان حيث يضطلع بادارتها او خدمتها فقط، قاتلاً ذلك الجزء الإبداعي من عقله وباتراً تلك المهارات التي كانت تتمتع بها اصابع الفنانين القدماء.

لقد تجسد «التشبث» اللامجدي بالإبداع القديم في عمارة الخرسانة المسلحة الصماء وفي الواح الزجاج وقضبان الحديد من خلال عملية «التزييف» التي تتمثل امامنا اليوم في «اضافات» قطع من الزخارف المنتجة بالماكنة (بطريقة الإنتاج الواسع Mass production) المفروضة والمقحمة لتزويق المباني الحديثة هذه. كما تجسد ذات التزييف في تثبيت بعض الشبابيك المحفورة يدوياس كي تعكس «التصاقا» كاذبا بالتراث. وهنا يتم تحويل مثل هذه «الديكورات» المضافة والمفروضة قسراً على العمارة الصماء الى وسائل لنقل «اكاذيب»: ذلك ان هذه الأعمال اللافنية والمنتجة آلياس هي ليست أعمال يدوية حقيقية، وانما هي محاكاة واضافات طارئة لغرض اضفاء شيء من «التراث» على البناية الجديدة.

بيد ان ما نذهب اليه هنا لا ينبغي أن يؤخذ كدعوة «رجوعية» لنبذ الماكنة الحديثة والتخلي عنها باتجاه سذاجة العودة الى الآلة البدائية التي لم تعد قادرة على تلبية احتياجات عصر جديد «آخر بالتسابق نحو كل ماهو جديد. دعوتي هذه تهدف الى استحضار «روحية» المعمار والبنّاء القديم الذي ابتنى «روحه» وبنى «إبداعيته»، آماله وآلامه، في كل آجرة وضعها و في كل زاوية من زوايا الصروح التراثية العظيمة.

وهذا بكل دقة، ما ينبغي ان نعمل عليه: ليس ترميم البنايات القديمة الموحية بالظلام وبعصوره المتتالية، وليس حفظ هذه البنايات التي تجعل قلوب الأجيال الجديدة حبيسة الضيق ومحدودية الآفاق الذي توحي به، بل استحضار روحية وتوق المعمار القديم الذي اقام

صروحا خالدة كالجوامع العظيمة والمآذن الشاهقة والأسواق التراثية والمدارس وبيوت العلم والمعارف والحصون العتيدة التي كانت تحمي مدن الخليج من شرور الغزو والدخلاء وغيرها من الصروح التي لم تنذر للأقلية من الأفراد الأغنياء، لأنها كانت جميعها لخدمة العامة، من اغنياء وفقراء،فكانت تعكس عدالة الأنسان حيال أخيه الأنسان، إضافة الى عكسها متعة الفنان وهو يمارس فنه، ومتعة الرائي وهو يتذوق ما يجود به الفنان. وقد برهن هؤلاء الفنانون القدماء على ذوقية ولذة العمل الجماعي الذي يكون أقرب إلى الصلاة الجماعية التي لا ينبغي لها أن تكون وسيلة للكسب أو للشهرة. لهذا السبب غادر هؤلاء الجنود المجهولون دون أن يتركوا اسماءهم ودون رغبة أنانية في أن يخلّدوا، كما تفعل اليوم المؤسسات أو الشركات أو الأفراد. لقد بتروا الأنانية الفردية، لذا كانت صروحهم المعمارية تواريخ شاخصة للحقب التي عاشوا خلالها. فاذا ما أراد المرء قراءة التاريخ الحقيقي للحضارات والثقافات، فإن عليه أن لا يبحث عنه في التواريخ التي خطت لترائي الحاكم وتتملق الطبقات الميسورة، لأنه لن يجد التاريخ الجماعي أو المجتمعي الحقيقي في تواريخ البلاط والمعسكر، أي في حوليات الملوك والأباطرة وغزواتهم، بل إن عليه أن يبحث عن هذا الماضي الحقيقي في تاريخ العمل، في تلك الأعمال الجماعية المتجسدة فيما أقامته الأمة من عمارة، مترجمة آفاقها وآمالها عبر كل زاوية وكل سقف وكل جدار فيها.

لا ينبغي أن يساء فهم خلاصتي هنا بحدود الدعوة إلى اهمال البنايات القديمة؛ فهذا هو ليس المقصود. ولكن علينا محاولة أن نرفق هذا الجهد بالعناية بالعمارة العربية الإسلامية التي عبرت عن نفسها وعن توقها للمجد من خلال شواخص أقيمت في عهود التقدم والإبداع، وليس في عهود التراجع والنكوص. وهي محاولة جادة ومضنية لأنها لا تهدف إلى استنساخ الماضي ولا إلى نسخه، بقدر ما تهدف الى استخلاص روحه الحية التي لم تمت والتي لم تزل تنبض وتنطق بصوت عال عبر جدران الصروح التراثية العظيمة. فالهدف إذاً «يقبع خلف سواتر «التراثيات» التقليدية في محاولة للإمساك بروح المعمار والبناء القديم الذي لم يسمح للعمل لأن يكون «كدحاً» لا مجدياً ومدراً مالياً فقط، بل عمد الى الإبداع من خلال المتعة التي حولت العمل إلى «فن»، فن لايرنو إلى المال ولا إلى الشهرة، برغم أن هذه هي نتائج عرضية لابد منها، ولكنه يرنو إلى طبع العمارة بشخصية وهوية العصر والإنسان المنتمي إلى هذه البيئة. وكما قيل ان التقدم لا يمكن ان يتحقق بنقل أعلى ناطحات السحاب إلى الصحراء العربية، لأنه يتحقق فقط من خلال الحفاظ على الهوية دون القبول باستعباد الماكنة المستوردة من الغرب، وهو يتحقق من خلال استثمار المواد الطبيعية والموارد البشرية التي تجود بها أرضنا وبيئتنا وثقافتنا لإقامة الصروح التي تشهد لنا أمام الأجيال القادمة بأننا أبناء بررة للأجيال الزائلة التي أكلت من نفس التراب وتنفست من نفس الهواء. فإذا كان الآباء والأجداد مترجمين أوفياء لروحية الحقب التي عاشوها، علينا أن نكون كذلك مترجمين أوفياء لحقبتنا، بكل خوالجها وعقدها ومتعها. ولهذا لاينبغي أن ننبذ طين الأرض لانه لايتصلب بقدر يوازي تصلب الأسمنت، ولا ينبغي أن نرمي جذوع النخيل في حاويات النفايات لانها لم تعد تقوى على حمل سقوف بناياتنا المتعددة الطوابق بنفس قوة الفولاذ المستورد، كما لاينبغي أن نتملق ونرائي المعمار الغربي الذي يصمم لنا بناية ليحليها، برموز مستعارة من مراكبنا وسفننا القديمة التي لم يبق منها سوى عينات للعرض وللذائذ الاستذكار، وسيلة للتزييف وللادعاء بما هو ليس بأصيل. بل علينا أن نبني ونعمر من المواد التي تجود بها أرضنا، مستلهمين همم البناة القدماء الذين لم تتوفر لهم قنوات الاستيراد ولكنهم اضطلعوا، بكل إبداع وابتكار، بوسائل توظيف خامات الأرض وعبقرية الناس لخدمة الإنسان العربي عامة، والخليجي خاصة.

لهذه الأسباب، من بين أسباب أخرى، يتوجب على



بيت تراثي من البحرين

أقسام الهندسة المعمارية في الجامعات العربية والخليجية أن تحث طلابها الواعدين نحو هذا الاتجاه، وليس باتجاه محاكاة النماذج الغربية التي يمكن أن «نشتريها» كاملة من أسواق العرض والطلب. لنرسل هؤلاء الشبيبة الواعدين والممتلئين ذكاءً وفطنة إلى الصحراء ليتعلموا دروساً في هول البادية وسكونها، ولنرسلهم إلى جبالنا المهولة الصامتة ليكسبوا منها الشعور بالكتلة وبحجم الظل الهائل، إنها ذات الجبال الشاهقة التي شهدت تأملات الرسول الكريم محمد بن عبدالله (ص) قبل البعثة التي غيرت تاريخ الأرض والإنسان. علينا أن نرسل هؤلاء المعماريين المنتظرين إلى الصروح التاريخية الصامدة منذ العهد الذهبي للخلافة العربية الإسلامية التي عبرت عن مكنونات الإنسان العربي والمسلم في أحسن حالاته. ■



النجاح
جيبك
GPIC
ثمرة...
التعاون
Certificate No. FM 30750
جيبك
GPIC
شركة الخليج لصناعة البتروكيماويات (ش.م.ب)
Gulf Petrochemical Industries Co. (BSC)
صندوق البريد ٢٦٧٣٠ سترة، مملكة البحرين
هاتف: ٧٣١٧٧٧٠ (+٩٧٣) فاكس: ٧٣١٠٤٧٠ (+٩٧٣)
موقع الانترنت: www.gpic.com ، البريد الالكتروني: gpic@gpic.com

في الثقافات الاخرى



السياق الثقافي بين أرسطو وابن رشد

مشكلة تلخيص كتاب الشعر

عبدالله إبراهيم *

1

يثير تلخيص ابن رشد لكتاب «فن الشعر» لأرسطو، بالنسبة للمهتمين بنظرية الأدب، مشكلة كبيرة، مشكلة تتمثل في محاولة ابن رشد نقل أنواع أدبية نشأت في سياق ثقافي مخصوص إلى سياق آخر مختلف لم يعرف تلك الأنواع، وهي محاولة لم توفّق فيما نرى؛ لأنه لم يكن على بيّنة من طبيعة تلك الأنواع، وخصائصها الفنية، ولم يتوقف الأمر عند هذا الأمر، إنما تخطّاه إلى إيجاد مماثلة بين (أغراض) شعرية عربية و(أنواع) أدبية يونانية، وذلك يكشف أن ابن رشد لم يأخذ في الاعتبار السياقات المختلفة بين الثقافتين العربية واليونانية، ولم يلتفت إلى التباين بين (موضوعات) الشعر عند العرب و(أنواعه) عند اليونان. ومعلوم أن ابن رشد تعامل مع كتاب «فن الشعر» كجزء مكمّل للمنطق الأرسطي، وهذا يدلّ على أنه رأى إمكانية أن يندرج في الثقافة العربية، كما اندرجت الفلسفة والمنطق الأرسطيين من قبل. والحق فإذا كان العرب قد نجحوا، إلى درجة ما، في ترجمة التراث الأرسطي الفلسفي والمنطقي وشرحه وتلخيصه، وأدخلوه في نسيج الثقافات العربية العقلية، فإنهم لم ينجحوا لا في ترجمة كتاب الشعر، ولا في شرحه وتلخيصه، فكتاب أرسطو كتاب مقيّد بالمحضن الأدبي اليوناني، وهو مختلف عن الفلسفة والمنطق القائمين على جملة من المفاهيم والبراهين المجردة أو شبه المجرّدة.ولعل عدم مراعاة هذا الأمر هو الذي أوقع الالتباس في ذلك.لم تهضم الثقافة العربية مقاصد هذا الكتاب، فظل غريبا عنها، كما ظلت غريبة عنه، ولم تثمر معرفيا محاولات بعض النقاد القدماء في ذلك.

* أكاديمي وناقد من العراق.

ان كتاب «فن الشعر» مازال الكتاب الأكثر أهمية في مجال نظرية الأدب؛ فقد ظلّ التصور الذي أقامه أرسطو للأنواع الأدبية، استناداً إلى مفهوم المحاكاة،طوال أكثر من ألفي سنة، مولِّداً لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تحصى في هذا الموضوع، فالكتاب المذكور وجّه الدراسات الخاصة بالتجنيس الأدبي منذ ظهوره إلى الآن.والأنواع الأدبية حسب التصور الأرسطي تختلف باختلاف كل من:

١. وسائل المحاكاة، وهي: اللغة والإيقاع والانسجام.
٢. مضمون المحاكاة، ويكون إما نبيلا أو رذيلا، أي تصوير الناس بأفضل مما هم عليه أو تصويرهم بأدنى مما هم عليه.
٣. أسلوب المحاكاة، ويكون إما بسرد يستعين بضمير الغائب، أو بسرد يستعين بضمير المتكلّم، أو بحوار بين الشخصيات التي تقوم بتمثيل الأحداث.

فالملحمة تكون وسيلة المحاكاة فيها اللغة، ومضمونها نبيل، وصيغتها موضوعية. أما الشعر الغنائي فوسيلته اللغة والإيقاع، ومضمونه نبيل، وصيغته مباشرة، فيما الشعر الدرامي، يكون إما مأساة، ووسيلتها اللغة، ومضمونها نبيل، وأسلوبها حواري، أو ملهاة،وتماثل المأساة إلا أن مضمونها رذيل.

بيّن هيغل الخصائص التي تميز الأنواع الشعرية الغنائية والدرامية والملحمية، وكشف الصلة التي تربط فيما بينها، فقال: إن الشعر الغنائي «يشتمل على مواقف محددة تستطيع الذات الغنائية أن تقتبس من مضمونها عددا وفيرا من العناصر لتؤالف بينها وبين مشاعرها وعواطفها» أما الشعر التمثيلي فيقدّم «الشخصيات وتطور عملها في واقعيتها الحية، فيغيب بالتالي وصف الأماكن والمظهر الخارجي للأشخاص وطبيعة الحدث بما هو كذلك، وتوضع الشدة الرئيسية على الدوافع والغايات الداخلية التي تحفّز وتحدد الأعمال الفردية» أما الشعر الملحمي، فيتسع المجال ليس للواقع القومي فحسب، إنما «للظروف والوقائع الخارجية والداخلية، بحيث يمكن القول إنه يشمل كلية ما يؤلف حياة البشر الشعرية» وانتهي هيغل إلى القول بأن «المادة الغنائية والتمثيلية ليست غائبة كل الغياب عن الشعر الملحمي»[١].

هذا الربط الذي كشفه هيغل بين الأنواع الشعرية مهم في سياق حديثنا عن كيفية تلقّي الثقافة العربية كتابس «فن الشعر» والكيفية التي لخّص فيها ابن رشد متن الكتاب، ذلك أن ترجمة الكتاب وشروحه وتلخيصاته ستتخطّى كثيرا مما مرّ ذكره، فلا نجد ذكرا لكثير مما ورد في الأصل اليوناني للكتاب.

2

لم يعرف كتاب «فن الشعر» لأرسطو ترجمة دقيقة في الثقافة العربية القديمة، فترجمة أبي بشر متّى بن يونس القنّائي كانت حرفية وبعيدة عن روح الكتاب، ولم تقترب إلى هدفه ولا سياقاته، وجارت على مفاهيمه الكبرى التي تعتبر الأساس الذي أقام أرسطو تصنيفه للأنواع الأدبية عليها، وقد احتج القدماء والمحدثون على كل ذلك.وقامت الشروح والتلخيصات من أجل تخطّي عثرات الترجمة، لكنها، في الغالب، لم تفلح في ذلك، بداية من الفارابي، ثم ابن سينا، وأخيراً ابن رشد، ظل الكتاب عسيرا على الهضم، ولم يندرج في سياق الفكر النقدي العربي، كما حصل لكتب أرسطو الأخرى التي اندمجت في سياق الفكر العقلي.لم يترجم أبو بشر متّى الكتاب عن اليونانية التي لم يكن يعرفها،إنما ترجمه عن لغة وسيطة، عن السريانية.وقد عرفت الترجمات السريانية للموروث الأرسطي بـ «الحرفية المسرفة» [٢]. فغاب الأسلوب العربي السليم عن الترجمة، التي جاءت بـ «معنى مستغلق أو لفظ قلق، أو عبارة ملتوية، أو تفكير متناقض»[٣]. وتتبّع شكري محمد عيّاد سقطات الترجمة في مفرداتها وتراكيبها، وكشف تفاصيل ذلك، وانتهى إلى أنها في عمومها «تلوذ بالحرفية من الدلالة على معنى محدّد، وبذلك تظل مفتوحة لشتّى التأويلات التي يمكن أن يحملها عليها القارئ، وربما انضم إلى هذه الحرفية خطأ في قراءة النص الأصلي أو فهمه، فتكون مظنّة البعد عن الأفكار الأرسطية، وانقطاع

الصلة بها أظهر وأغلب»(٤).

كانت هذه الترجمة مثار سخط عبد الفتاح كيليطو الذي وصفها بأنها «ركيكة منفرة، وكلامها يكاد يكون شبيهاً بهذيان المخمورين الموسوسين»(٥). وهو أمر لفت انتباه القدماء،منذ وقت مبكر، إذ قرّر أبو حيان التوحيدي في «الإمتاع والمؤانسة» أن متّى بن يونس كان يملي وهو «سكران لا يعقل» (٦). ومع أن هذا الموقف يكشف نوعا من العزوف عن اللغة المنطقية الدقيقة التي بدأت تعزو الثقافة العربية آنذاك، تلك الثقافة التي اعتادت الأساليب البيانية المرسلة، لكن التدقيق في ما ترجمه متّى يرجّح وجهة نظر التوحيدي، على ألا تتوارى النبرة الهجائية في خطاب التوحيدي. وترجمة الكتاب بهذه الصورة المثيرة للاستياء لم تكن غريبة، عن ترجمات أرسطو الأخرى إلى العربية، فقد اتهم صاحب «كشف الظنون» مترجمي أرسطو بالتحريف والتبديل(٧).

لم يُعرف عن متّى بن يونس القنّائي كونه أديباً، بالمعنى الذي يمكن استخلاصه من دلالة «الأديب» في العربية، فقد شغل بالمنطق، وكما يقول ابن النديم فإليه «انتهت رياسة المنطقيين في عصره» (٨) وذلك في العقود الأولى من القرن الرابع الهجري.شُغل بالمنطق وتفسيره، ولهذا يسخر منه السيرافي في المناظرة التي يوردها التوحيدي، في «الإمتاع والمؤانسةس ويتهمه بأنه لا يعرف اليونانية، وجاهل في علم الشعر، بل إنه شكّك بمعرفته بالعربية، واتهمه بأنه يُزري بها، وهو يشرح كتب أرسطو(٩)، فكيف الأمر في حالة ترجمتها إلى العربية!. والواقع فقد تعرّض كثير من آل قنّائي للطعن والتشهير، جار عليهم، فيما يبدو «دير قنّي»الذي خلّده أبو نوّاس في خمرياته، وثقافتهم اليونانية، وضعف عربيتهم المباينة للأساليب البيانية العربية الشائعة، ولم يكن ذلك مقتصرا على الهجاء الجارح الذي ذكره التوحيدي، إنما نجد نظيرا له عند ياقوت الحموي(١٠)، والخطيب البغدادي(١١)، والذهبي(١٢) وكلهم يربطون بعض آل القنّائي بمواقف تبدو متطرفة، ومخالفة للتيار الرسمي في اللغة والثقافة والدين. تبدو صورتهم في الأدبيات العالمة معتمة ومنتقصة.لم ينج متّى من ذلك، كان ينظر إليه ضمن سياق خاص مشبع بدونية لاتخفى. ومن المؤكد بأن ذلك شمل بدرجة ما ترجمته لكتاب أرسطو، لكن هذا الموقف الثقافي العام منه، لا يشفع له تخريب الكتاب.

تكشف ترجمة متّى بن يونس للكتاب أشياء كثيرة: إنها مبهمة، ملتوية، متمحّلة، جافة، غامضة، وفيها أخطاء كثيرة، وتفتقر إلى الرفعة الأسلوبية، وتتداخل فيها المقاصد الأرسطية، فلا سبيل إلى فهم أهدافها بصورة كاملة؛ فكثيرا ما استغلق عليه تحليل أرسطو المستنبط من الشعر اليوناني، فكان يلوذ بالموروث الثقافي العربي الذي لا يسعفه في ذلك؛ فترجمته لا توضح الفارق الذي يضعه أرسطو بين المأساة والملحمة، ولا كيف تطورت الأولى من الثانية، ولا معنى قول أرسطو: أن الشعر الذي يقصد به محاكاة الأخيار انتهى إلى صورته الكاملة في الملهاة (الكوميديا) وبخاصة أن القارئ العربي لم تكن لديه فكرة واضحة عن المأساة والملهاة، وسيزداد ذلك القارئ اضطراباً في الفهم حينما يترجم متّى بن يونس المأساة بـ «المديح» والملهاة بـ «الهجاء»(١٣). وسيترتب على ذلك فهم خاطئ لكل المكوّنات الخاصة بالمآسي والملاهي، وبكل الحيثيات التي يبنيها أرسطو لبلورة تصوره عنهما.

يمكن تقريب ذلك الغموض والالتواء والاضطراب بالمقارنة، يترجم متّى بن يونس المأساة بالصورة الآتية «صناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل، التي لها عظم ومداد، في القول النافع، ما خلا كل واحد من الأنواع التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد، وتعدّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف، وتنقي وتنظف الذين ينفعلون، ويعمل إمّا لهذا فقول النافع له لحن وإيقاع وصوت (ونغمة) وإمّا لهذا فيجعله أن تستتمّ الأجزاء من غير الأنواع التي بسبب الأوزان، وأيضاً عندما يعدّون أَخَرَ

التي تكون بالصوت والنغمة يأتون بتشبيه ومحاكاة الأمور»[١٤]. أما الملهاة فيترجمها بالصورة الآتية «ومذهب الهجاء هو كما قلنا شيء مستهزأ في باب ما هو قبيح، وهي جزء ومستهزئه وذلك أنّ الاستهزاء هو زلل ما وبشاعة غير ذات ضغينة ولا فاسدة. مثال ذلك وجه المستهزئ: هو من ساعته بشع قبيح، وهو منكر بلا ضغينة»[١٥].

الترجمة الدقيقة لنصوص أرسطو، تؤدي المعنى بوضوح، وبدلالة مختلفة عما جاء في ترجمة متّى، فشكري محمد عيّاد يترجم التعريفين المذكورين بالصيغة الآتية: «التراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع، تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات. وأعني «بالكلام الممتع» ذلك الكلام الذي يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أنّ بعضها الآخر يتم بالغناء»[١٦]. أما الملهاة فهي «محاكاة الأدنياء، ولكن لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإن «المضحك» ليس إلا قسماً من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء. اعتبر ذلك بحال القناع الذي يستخدم للإضحاك فإن فيه قُبحاً وتشويهاً، ولكنه لا يسبب ألماً»[١٧].

تتكشّف – عبر المقارنة – التعمية في ترجمة متّى، ليس في الأسلوب المتكلّف الحرفي، فحسب، إنما في مقاصد أرسطو التي يريد إبرازها من خصائص لكل من المأساة والملهاة، الأمر الذي سلب من المفهومين الشهيرين في الآداب اليونانية دلالتهما، فضلّت مبهمة، غائمة، لم تفهم في الثقافة العربية.

كان عبد الرحمن بدوي قد استدرج من سوء فهم وترجمة متّى لكل من المأساة والملهاة وأشياء أخرى كثيرة في كتاب أرسطو نتيجة مهمة، عبر عنها بقوله: لو قدّر لكتاب فن الشعر «أن يفهم على حقيقته، وأن يستثمر ما فيه من موضوعات، وآراء ومبادئ لعُني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، وهي: المأساة والملهاة، منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله»[١٨]القول بأن الأدب العربي كان سيتغير في ضوء فهم العرب لقوانين الشعر الإغريقية أمر لا يستقيم مع وجود الآداب القومية التي تنشأ في محاضن ثقافية خاصة، وتتميز بسمات خاصة بها، والواقع فغياب الأنواع الأدبية اليونانية في الأدب العربي، لا ينتقص منه، كما أن خلو الآداب الأخرى من أنواع وأغراض شائعة في الأدب العربي لا يخفض من قيمتها. ولكن لو ترجم كتاب فن الشعر ترجمة دقيقة لتغير تصور العرب القدماء عن الآداب اليونانية نفسها، ولأدركوا التباين بين آدابهم وآداب اليونان، ولتجنبوا كثيرا البحث عن المماثلة المتعسفة بينهما، ولأعطاهم ذلك تصورا أفضل عن خصوصيات أدبهم والآداب الأخرى. بدأ الخطأ إذن بسوء فهم، ثم انتهى بسوء تفسير، وسوء مقارنة. بدأ الخطأ مع متّى بن يونس، ثم استفحل بعد ذلك، واستقر مع ابن رشد.

3

مرّ على معرفة العرب بكتاب أرسطو، قبل ابن رشد، حوالي قرنين ونصف.فقد عرفت الفلسفة الأرسطية، وشاع منطق أرسطو في الثقافة العربية، وعلى الرغم من ذلك فإن كتاب «فن الشعر» لم يستأثر إلا باهتمام الفلاسفة، والشذرات المتناثرة التي تتردد في تضاعيف كتب النقد لا تقيم الدليل على أن الكتاب قد أصبح منشّطاً في النقد القديم.وتفسير كل ذلك هو أن الشرّاح العرب قد أدرجوا الكتاب في صلب فلسفة أرسطو،فكان الكتّاب عندهم جزءاً من منطقه، وهكذا شُرح وفُسّر ضمن الأفق المشبع بمفاهيم المنطق والفلسفة، ولمّا عورضت أمثلته بنماذج من الأدب العربي، كما وقع ذلك في شرح ابن رشد، حدث سوء فهم واضح في مقاصد أرسطو. لم يشرح ابن رشد الكتاب بالطريقة نفسها التي شرح فيها كتاب أرسطو

(ما بعد الطبيعة)، فعمله يتردد بين التلخيص والشرح، وذلك فرض عليه التخلّص من الأمثلة التي أوردها أرسطو للنصوص الأدبية اليونانية، وبها استبدل النصوص العربية من شعر وآيات قرآنية.

من المعروف بالنسبة لشروح ابن رشد وتلخيصاته، أنها أخذت ثلاثة أشكال،هي:تفاسير، وتلخيصات، وجوامع، فطريقته في التفاسير أنه يورد مقاطع من نصوص أرسطو من الترجمة العربية الشائعة، ثم يبادر إلى تفسيرها وشرحها شرحا دقيقا وعميقا، وهو يأخذ في أثناء ذلك مما لديه من تفاسير المفسرين اليونانيين المترجمة إلى العربية، وأحيانا ينتقدها،ثم يبيّن ما أدركه من نص أرسطو،أما في التلخيصات فإنه يورد الكلمات الأولى من نص أرسطو، ثم يشرح بقية المواد بلغته،ويضيف إليها آراءه الشخصية، والمعلومات التي لديه من مصادر الفلاسفة المسلمين بحيث يبدو الأثر بشكل كتاب مستقل، تمتزج فيه أقوال أرسطو بأقوال ابن رشد، ولا يمكن تمييز إحداهما عن الأخرى، أما طريقة ابن رشد في الجوامع فإنه يتحدث دائما عنها بنفسه في الوقت الذي يبين عقائد أرسطو وآراءه، ويأخذ خلال ذلك مما في كتبه الأخرى لبيان وإكمال النص الذي بين يديه، ويضيف إليها من معلوماته(١٩).

إذا نظرنا في تلخيص ابن رشد لكتاب «فن الشعر» لوجدناه يندرج ضمن الطريقة الثانية، فهو مزيج من تصورات ابن رشد المستنبطة من النص الأرسطي المترجم ترجمة سيئة إلى العربية، كما ذكرنا، وفيه يكشف ابن رشد عدم درايته بالأدب اليوناني الذي جعله أرسطو متناً للتحليل في كتابه، ووثوقه بالترجمة العربية، وذلك قاده إلى توهم العلاقة بين الأغراض الشعرية العربية، وبخاصة المديح والهجاء، والأنواع الخاصة بالشعر المسرحي عند اليونان، وهي المأساة والملهاة، وبالنظر إلى اختلاف الأغراض عن الأنواع باعتبار الأولى موضوعات والثانية أنساق وأبنية فنية، فقد أقام مشابهة مغلوطة بين الاثنين استناداً إلى تفسير ضيق خاص بالوظائف وليس بالسمات الفنية، وبهذا يكون وقع في خطأين الأول: انتزاع تصور نقدي من سياق أدبي وتطبيقه في سياق مختلف، والثاني إخضاع نصوص أدبية تكوّنت في سياق خاص لسياق لا علاقة لها به. إلى ذلك فإن «كل مصطلح يعجز عن فهمه فهو يرده إلى عادة معروفة في الشعر العربي»(٢٠).

جاء تلخيص ابن رشد في سبعة فصول للأصل الأرسطي الذي يتكوّن من سبعة وعشرين فصلاً، كما جاء في ترجمة شكري عيّاد. وباستثناء الفصل الأول المشترك بينها، فابن رشد اعتبارا من الفصل الثاني يقوم بتلخيص الفصول ودمجها. فالثاني لديه يقابل الثاني والثالث في الأصل، والثالث يقابل الرابع الخامس، والفصل الرابع يقابل الخامس والسادس، والفصل الخامس يقابل الفصول من السابع إلى الحادي عشر، فيما الفصل السادس تلخيص للفصول من الثاني عشر حتى التاسع عشر، وأخيرا فالفصل السابع تلخيص للفصول الأخيرة بداية من الفصل العشرين إلى نهاية كتاب أرسطو. وفي ضوء ذلك تنتفي فكرة الشرح المباشر لتحل محلّها فكرة التلخيص، وبلجوء ابن رشد إلى حذف النصوص اليونانية، واقتراح النصوص العربية، يكون قد تخطى هدفه كشارح إلى معرّف بتصور أرسطو. وفي هذه المهمة لم يحالفه النجاح، كما حالفه في الشروح والتلخيصات الأخرى.

يظهر ترحيل كتاب «فن الشعر» إلى العربية مفارقة يصعب تصديقها، مفارقة تتصل بعدد الأنواع الشعرية، فأرسطو يتحدث عن: الملحمة والمأساة والملهاة والدوثورمب، لكن العدد يتناقص إلى ثلاثة في ترجمة متى بن يونس القنائي، وهي: المديح والهجاء والديثرمبو، ثم ينتهي إلى اثنين عند ابن رشد:المديح والهجاء.هذا التناقص لا يكشف فقط سوء الترجمة والتلخيص، إنما يفضح جهل المترجم والملخّص بالأنواع الشعرية التي يتحدث عنها أرسطو في

كتابه.ويكشف التلخيص عن مفارقة أخرى،لا تقل خطرا عن الأولى، فالنصوص الأدبية اليونانية تتضاءل إلى أن تختفي، فتقدم عن جزء قليل منها خلاصات لا قيمة معرفية لها،وبالمقابل يتزايد عدد النصوص الأدبية والدينية العربية، فيكاد يغصّ الكتاب بها، تزيد الشواهد الشعرية العربية عن مائة بيت، فيما تبلغ الشواهد القرآنية خمسة عشر شاهدا، ويتردد مصطلح «أشعار العرب» وغيره في تضاعيف الكتاب من أوله إلى آخره، وذلك في سياق شرح فن شعري يساء فهم مكوناته، وهو المأساة، فيعامل على أنه المديح.

4

يستند تصور ابن رشد للشعر، في سياق تلخيصه لكتاب أرسطو، إلى ركيزتين: التاريخ والطبائع. التاريخ يتدخّل في ضبط مسار الشعر وتطوره، والطبائع تتدخل في تصنيفه.من الواضح أن ابن رشد في الركيزة الأولى يكشف عن رؤية تاريخية سليمة، فالشعر ظاهرة أدبية/ ثقافية متطورة عبر الزمن، لكنه في الثانية ينقض ذلك التصور، حينما يدخل قضية الطبائع في تصنيف الشعر، فهو يجاري أرسطو، وعموم الفكر القديم القائل بالثنائيات الضدية، فالنفوس تكون بطبعها إما فاضلة أو خسيسة، فالطيبة بطبيعتها تنشئ المديح، والخسيسة بطبيعتها تنشئ الهجاء إذا نشأت الأمة تولّدت فيها صناعة الشعر من حيث إن الأول يأتي منها أولا بجزء يسير، ثم يأتي من بعده بجزء آخر، وهكذا إلى أن تكمل الصناعات الشعرية، وتكمل أيضا أصنافها بحسب استعداد صنف من الناس للالتذاذ أكثر بصنف من أصناف الشعر. مثال ذلك أن النفوس التي هي فاضلة وشريفة بالطبع هي التي تنشئ أولا صناعة المديح-أعني مديح الأفعال الجميلة- والنفوس التي هي أخس من هذه هي التي تنشئ صناعة الهجاء- أعني هجاء الأفعال القبيحة- وإن كان قد يضطر الذي مقصده الهجاء/ للشرار والشرور أن يمدح الأخيار والأفعال الفاضلة، ليكون ظهور الشرور أكثر-أعني إذا ذكرها ثم ذكر بازائها الأفعال القبيحة»(٢١).

يكتنف الإبهام كل المصطلحات التي يقوم عليها كتاب أرسطو، مترجما وملخصا، ففضلا عن الخطأ الجسيم في وضع المديح والهجاء كمقابلين للمأساة والملهاة، فإن العناصر المكونة للمأساة، وهي التي تشكل متن الكتاب، كما هو معروف،تقدّم بغموض لا يقل عن المفهومين المذكورين. يذهب أرسطو إلى أن المأساة تتكون من العناصر الآتية: القصة، الأخلاق، والعبارة، والفكر، والمنظر، والغناء، فتتحول عند متّى إلى: الخرافات، والعادات، والمقولة، والاعتقاد، والنظر، والنغمة، ثم تنتهي عند ابن رشد إلى: الأقاويل الخرافية، والعادات، والاعتقادات، والنظر، واللحن. يفهم وجه القصور عند متّى إذا أخذنا بالاعتبار سيادة الروح الحرفية في ترجمته، وقصورها بصورة عامة، ولكن في حالة ابن رشد، وهو مشتغل على فلسفة أرسطو، وملخص لها، وشارح لغوامضها، يصعب فهم الأمر، من ناحيتين: الأولى غياب ذلك في الشعر الذي يعالجه، والثاني اضطراب الفهم، من ذلك تفسيره لعنصر المنظر، وهو أحد مكونات المسرحية المأساوية، فهو لا ينتبه إلى أن شعر المديح يختلف عن الشعر الذي يعالجه أرسطو، فلا تتوفر فيه تلك العناصر، تغيب عنه الحكاية/الأقاويل الخرافية، وتغيب العادات والاعتقادات والمناظر، وربما الألحان، فهذه من مكونات المسرحية. ولعل المفارقة تنبثق من ثنايا الجهل؛ حينما يحاول ابن رشد تفسير(المنظر) فيشتقّه من السياق الثقافي للفكر العربي بالنسبة له، فيظن أنه (النظر) كما جاء في ترجمة متّى، فيقول بأنه «إبانة عن صواب الاعتقاد» وهو ضرب من الاحتجاج لصواب الاعتقاد الممدوح به، ولما يبحث عمّا يقابله في أشعار العرب، ينتهي إلى أنه لا يوجد إلا في «الأقاويل الشرعية المدحية» فالمديح لا يلائمه الاحتجاج بصواب الاعتقاد، إنما بقول محاك،ذلك أن «صنعة الشعر ليست مبنية على الاحتجاج، والمناظرة،

وبخاصة صناعة المديح»[٢٢].

ويلاحظ ابن رشد نقصا في كتاب أرسطو، لكنه يعزو ذلك إلى الترجمة وليس إلى الأصل، والنقص كما هو معروف متصل بمعالجة أرسطو للملهاة، لكن ابن رشد لا يجد النقص معيبا، فالتحليل الخاص بالمأساة، وعند ابن رشد بالمديح، يكفي إذا فهم بضده «الذي نقص مما هو مشترك هو التكلّم في صناعة الهجاء، لكن يشبه أن يكون الوقوف على ذلك يقرب من الأشياء التي قيلت في باب المديح إذ كانت الأضداد يعرف بعضها من بعض»[٢٣] لن تصرف هذه الملاحظة القصد غير المباشر الذي تحمله في طياتها. إنها تؤكد أن ابن رشد يعتبر المديح هو الأصل، ومنه تشتق قواعد الشعر، وبالنظر إلى أن الجزء الخاص بالهجاء لم يترجم، كما تخيّل هو، فيكفي قلب الدوار، فكل المعايير تستبدل بنقائضها لتكون صالحة، المديح والهجاء محكومان بعلاقة ضدية، فقلب السنن الخاصة بالمديح، يؤدي إلى إظهار سنن الهجاء المخفية في كتاب أرسطو.

اعتبر كيليطو شرح ابن رشد لكتاب أرسطو شائنا فاضحا، فابن رشد الذي كان يطمح إلى الوفاء التام لأرسطو، قد خانه هذه المرة، فشوّه أفكاره، بلا تعمّد طبعا،ومن دون أن يفطن إلى ذلك لحظة. إنه بمجمل القول شرح يستعصي على القراءة، لا نفع يُتوخّى منه لمن يريد الاعتماد عليه لإثراء فهمه لفن الشعر، فلو ضاع كتاب أرسطو هذا، لما تسنّى تمثّل موضوعه وتصوّر محتواه من خلال ابن رشد. بل أكثر من ذلك لكي نفهم كلام هذا الأخير، لابد من الرجوع إلى أرسطو، بحيث نجد أنفسنا أمام مفارقة لاشكّ في أنها خطرت ببال العديد من القرّاء: ليس ابن رشد هو الذي يشرح أرسطو، بل إن الثاني هو الذي يشرح الأول[٢٤].

يبرهن تلخيص ابن رشد الخاطئ لأفكار أرسطو في مجال الشعر على قضية مهمة في الأدب، قضية السياقات الثقافية التي تغذي النصوص الأدبية بخصائصها، فالتراسل بين المرجعيات الثقافية والنصوص الأدبية قوي وفاعل في صوغ العناصر الأساسية للمادة الأدبية، وفي ضوء ذلك يكون استحضار السياقات الثقافية ضروريا لكل شرح أو تفسير أو نقد يتوخّى الدقة.في حالة ابن رشد،وسلالة الشرّاح والملخّصين والمترجمين لكتابس «فن الشعر» جرى تغييب للسياق الثقافي اليوناني الذي يشكّل مرجعية مباشرة لكتاب أرسطو، وبه استبدل سياق ثقافي عربي مختلف، أدى بداية من الترجمة الأولى، وانتهاء بتلخيص ابن رشد إلى مبادلة غير صحيحة، لايمكن أن يقبلها الأدب، ولا المجتمع الأدبي العارف، مبادلة في المفاهيم الأساسية، ومبادلة في النصوص التمثيلية لتوافق سياقا مختلفا عن ذلك الذي احتضن الكتاب في الأصل. وتبع ذلك سوء فهم في الوظائف، وفي المماثلة الخاطئة بين أغراض شعرية عربية، وأنواع شعرية يونانية.■

- ألقي هذا البحث في المؤتمر الدولي حول ابن رشد الذي عقد في القاهرة في مايو ٢٠٠٢.

المصادر والمراجع

١.هيغل، فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨١، ص١٧٢-١٧٣

٢.أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائي، حققه مع ترجمة حديثة، شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ١٧٩

٣.م.ن.ص ص ١٧٩

٤.م.ن.ص ص١٩٠

٥. عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلّم لغتي، بيروت، دار الطليعة،٢٠٠٢ ، ص١١٠

٦.أبوحيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، لجنة الترجمة والتأليف والنشر، ص ج١ ص ١٠٧

٧.مصطفى بن عبدالله (حاجي خليفة)، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢،ج١ص٥١٠ وص٦٨٣

٨.محمد بن إسحاق النديم، الفهرست ،تحقيق ناهدة عباس عثمان، الدوحة، دار قطري بن الفجاءة، ١٩٨٥ ص٥٣٤

٩.الإمتاع والمؤانسة، ج١ص١١١و١١٦

١٠. ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت،دار الفكر،ج٢ص٥٢٨

١١.الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد،بيروت،دار الكتب العلمية، ج٨ص١٣٥و١٣٦

١٢.الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوط ومحمد نعيم عرقسوسي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ج١٤ص٣٦٦و٣٣٩

١٣.كتاب أرسطوطاليس في الشعر، انظر دراسة محمد شكري عيّاد الملحقة بالكتاب، ص ١٨٨

١٤. م.ن.ص٤٩

١٥.م.ن.ص٤٥

١٦.م.ن.ص٤٨ ترجمة عياد الملحقة بالمصدر السابق

١٧.م.ن. ص٤٥-٤٦

١٨.أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ،بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣،ص٥٦

١٩.كاظم الموسوي البجنوري (مشرف) دائرة المعارف الإسلامية الكبرى،طهران ١٩٩٨،ج٣ ص١٣٨

٢٠.كتاب أرسطوطاليس في الشعر،ص١٦

٢١.ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر،تحقيق تشارلس بترورت، وأحمد عبد المجيد هريدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧، ص٦٤

٢٢.م.ن.ص ٧٢

٢٣.م.ن.ص ١٣٢

٢٤.لن تتكلّم لغتي، ص ٤٨

التنميـة البشرية العربية

حديث في المعطى الثقافي

باقر النجار *

لم يلق تقريرعن الوطن العربي هدا القدر الكبير من الاهتمام: قدحاً أو مدحاً ،كما تلقى التقرير العربي للتنمية الإنسانية. ولسنا هنا في مقام استعراض ذلك أو استعراض التقرير ذاته. وإنما نحاول، من خلال الصفحات القليلة القادمة أن نقول شيئاً، عله يكون ذا قيمة، فيما يتعلق بالثقافة وعلاقتها ببناء القدرات البشرية وتوظيفها في التنمية الإنسانية، أو ان نثير التساؤل والبحث في هذا الجانب.

ورغم أني أرى أن عملية الفصل بين الاجتماعي والثقافي وربما السياسي والنفسي عملية قسرية، فإنها قد تبدو ضرورية لفهم عناصر التأثير والتأثر في كل جانب من الجوانب المجتمعية المختلفة. وتنطلق فكرة التقارير السنوية للتنمية البشرية، كما يبدو، من فكرة أن بناء التنمية يعتمد على إيجاد آليات وبرامج تمكن الناس من أن يصبحوا أكثر إنتاجاً وأوسع مشاركة في عملية التنمية. وإذا كانت التنمية في شقها الأول اقتصادية، فإن هذا الشق الاقتصادي ليس له أن يكتمل أو أن يتحقق وربما أن يستقيم، دون مرجعية نسقيه ثقافية تمكن الناس وتساعدهم على أن يصبحوا أكثر إنتاجية وذوي أدوار متصاعدة في عملية التنمية. بمعنى آخر أن الدور الذي يلعبه النسق الثقافي في عملية التنمية، كما تشير إلى ذلك تجربة شرق آسيا قد يفوق في ذلك وفي كثير من بقاع العالم، المواقع التي تحتلها الموارد الطبيعية. فالمخزون الثقافي الآسيوي، قد لعب الدور الأكبر في خلق المعجزة الآسيوية الجديدة، ولكن لم يكن هذا كيفما شاء وإنما كيفما وظفت هذه الأنساق والعناصر الثقافية المحلية

* أكاديمي من البحرين.

الآسيوية في خدمة عملية التنمية. فالقضية الكبرى التي تواجهنا في المنطقة العربية، هو انه لا يكفي القول أننا كأمة، نمتلك المخزون الثقافي والإقتصادي لعملية التنميه، بل الإشكالية التي نواجهها هي كيف السبيل أو ما هي السبل لتوظيف ذلك في عملية التنميه. فالحديث عن المعطى الثقافي العربى، كثير وجميل إلا أن توظيفاته العملية شحيحة إن لم تكن معدومة، ولا تتقارب مع الواقع. فجمال النص، أو كما يقول البعض مثاليته، لم يغير من سوداوية الواقع في شيء.

وقد أذهب للقول إن التقرير العربي للتنمية الإنسانية في طرحه للفجوات الرئيسية الثلاث: الفجوة المعرفية وفجوة تمكين المرأة وفجوة الحريات.. (١) يتحدث عن فجوات/ معضلات لم تأتِ من فراغ وانما هي تتحرك في فضاءات ثقافية. اجتماعية بل إنها وليدة، كما يقول البعض، ذلك التكوين الثقافي الاجتماعي المحلي. ولا يعني ذلك تناسي الأثر العظيم للمعطى الاقتصادي في تشكيل هذا التكوين ودعم استمراريته....(٢) إلا أننا مع ذلك نعتقد أن للمعطى الثقافي استقلاليته الذاتية عن الواقع الاجتماعي، حيث يبقى للثقافة تأثيراتها العميقة في الواقع الاجتماعي المعيش. وهي لذلك تؤثر في الطريقة التي نفهم بها هذا الواقع ونؤوله. وهي في هذا، ذلك الكل الذي تنتظم فيه ومن خلاله مواقفنا وقيمنا وتوقعاتنا والرؤية التي من خلالها نرى أو نفسر هذا العالم وأحداثه. وتشكل الثقافة الطريقة/ الطرق التي نتعامل من خلالها مع العالم والآخر وكذلك مع الأنا. أو بالأحرى هي تمثل ذلك الفضاء الذي من خلاله تحدد الطريقة التي نتعامل فيها مع العالم والآخر وتوقعات الذات وصورتها.

1

تمثل المقولات الشائعه والمتداوله مثل «كما تكونون يولى عليكم» أو «الناس على دين ملوكهم» وغيرها الكثير، مقولات وتعبيرات تعكس الحالة التي عليها الثقافة السياسية السائدة في المنطقة العربية. سواء المتعلق منها بالدولة العربية ذاتها أو الحالة التي عليها القوى والأحزاب السياسية العربية أو القوى الأجتماعية الأخرى. ورغم أننا لسنا في موضع دعم أو نفي هده المقولات إننا قد وجدنا في ذلك تعبيرا صادقا لحال الثقافة السياسية السائدة في المجتمع العربي. من هنا فإننا نعتقد أن أولى محطات التغيير الثقافي يجب ان تكون في نموذج ونمط الثقافة السياسية العربية السائده، ليس فقط في أوساط السلطات والنظم السياسية العربية السائدة، وإنما كذلك، في أوساط معارضيها- أي معارضي النظم والسلطات العربية- من أحزاب وجماعات وقبائل وقوى منظمة وربما قوى اجتماعية أخرى مؤثرة في صاحب القرار أوصناعته. ويمكن أن تكون أولى خطوات التغيير، هي في إشاعة قدر واسع من ثقافة الديمقراطية والقبول بلغة الاختلاف في خطاب الدولة العربية وممارسات قياداتها السياسية والإدارية، والقبول بالآخر المختلف معها في نهجها السياسي وبرنامجها العملي. وأن يتولد لدى الدولة ثقافة التعلم من أخطائها وأخطاء الآخرين، كما هو التعلم من نقد الآخر لها. والبدء من حيث انتهى الاخرون لا من حيث بدأت هي. أما العنصر الآخر المهم في الثقافة السياسية الجديدة، فهو الإقرار والقبول والعمل بفكرة تدوير السلطة وأنها، أي هذه السلطة ليست دائمه لهدا النظام أو غيره، وهي، كما يقول القول الشائع «لو دامت لغيرك ما وصلت إليك»، الا أن هذه الحقيقة رغم إدراك الأنظمة العربية لها، إنها تعمل بعيداً عنها أو بغيرها.

بمعنى آخر، إن الدولة العربية، مطالبة بالإقرار بحقيقة أن مضامين سياستها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، أي إن جاز لنا تسميته تجاوزا «بمشروعها التنموي»، لا يحمل الحقيقة المطلقة أو الصواب الكامل، أوأنه في ذلك لا يمسه الخطأ من خلفه أو أمامه. الا أنه مع ذلك قد يمثل أفضل ما عند بعض رجالاتها، وأن ما لدى الآخر من رأي أو بعض الرأي قد يكون مفيداً لها في تصويب سياساتها أو

مسارها.. أو أنه قد يكون في ذلك أرجح من رأي أفضل رجالاتها. كما أن قوى المجتمع الأخرى من أحزاب وجماعات معارضة، مطالبة بالإقرار بأنها جزء من كل، وإنها قد تكون إحدى البدائل إلا أنها ليست بأفضلها.. وهي مطالبة كذلك، في أن تنمي في خطابها السياسي: الظاهر منها والمستتر، قدرا أكبر من القبول بالآخر السياسي والعقائدي المختلف معها جزئياً أو كليا. فالقوى السياسية العربية المعارضة، لا تستطيع أن تستمر في تعاملها مع قضايا مجتمعها والعصر، الذي نعيش فيه وبكل ما حمله ويحمله من تغيرات كبرى، بذات العقلية أو بالأحرى بذات الثقافة السياسية التقليدية السائدة. فالتحولات الكونية العظيمة التي تعصف بالعالم، تفرض نفسها علينا وتتطلب عقليات جديدة، بل إنها تتطلب بنىً ثقافية متحركة ومتجددة. فالقبول بالآخر مهما كان هذا الآخر، وضرورة التعاطي معه بمنطق المصلحة العامة والمصير المشترك، هي من لوازم القدرة على الاستمرار، كما هي من لوازم الحضور والقوة. فنقد السلطة والتشهير بها وتصيد أخطائها قد يكون عملا سهلا وأقل وعورة من النزول للواقع وابتداع حلول لمشكلاته. هذه الحلول التي يجب ألا تأتي من اللا واقع كما هي من الماضي القريب منه أو البعيد، وإنما هي يجب أن تأتي من الواقع المعيش ومعطياته ومن ابداعات الأمم الأخرى. من ناحية اخرى، فإن الدولة العربية، تتسم بضعف سلوك المبادرة لديها، أو الأحرى بانتفاء ثقافة المبادرة لديها. ليس ذلك فحسب على الصعيد السياسي، وإنما هو كذلك على الصعد الثقافية والاجتماعية والاقتصادية... وغيرها. فهي، أي مؤسسة الدولة، قد طاب لها استمرار الوضع الراهن، أو بألاحرى قد طاب لها العيش في المياه الراكدة عنها بالإبحار في البحور متلاطمة الأمواج أو الغوص في المجاهل. فهي قد تقدم على بعض المبادرات، ولكن بعد حين وبعد التعرض لضغوط خارجية. فحتى الجيل الجديد من الحكام العرب، اذا ما استثنينا في ذلك البحرين والمغرب، لم تاتِ منهم أية مبادرات سياسية او ثقافية أو أقتصادية الا في حدود ضيقة. و يكفي مطالعة سلوك الدولة في العراق التي كان بإمكانها المبادرة على جميع الصعد وتفادي الكارثة قبل اكثر من عقد من الزمان، وقد كان بإمكانها الاستجابة للدعوات الكثيرة للتنحي، إلا أنها اثرت البقاء على أوضاع الكارثة ألأولى غير واعية أن الكارثة القادمة ستكون اكثر تدميرا من سابقاتها. بل إن كارثة العراق الثالثة لم تأتِ على تدمير الدولة والحكم ورجالاته فحسب، وانما جاءت على تدمير ما بقي من المجتمع ومؤسساته. ودون شك فإن دلك قد لا يكون ممكنا الا بثقافة سياسية جديدة ورموز بشرية جدد لهم الجرأة على اختراق المجاهل والغوص فيها، وبالتالي اختراق المستقبل والاتيان بالجديد، كما أن ذلك ليس ممكنا إلا بالتنازل عما راكمت من قوة لصالح التساوي مع حصص القوة للأخرين.

خلاصة القول إن الدفاع عن الديمقراطية أو المطالبة بها، كما هو الدفاع عن حقوق الإنسان والمطالبة بتطبيق مبادئه وتحقيق شروطه، لن يكون له معنى دون توفر فضاءات واسعة لثقافة الديمقراطية وحضور لها، ليس في أوساط ورموز السلطة العربية فحسب، وإنما في هياكلها وبناءاتها المؤسساتيه كما هو في أوساط قوى المجتمع ونسيجها الداخلي(٣). بمعنى آخر، إن الدفاع عن الديمقراطية وحقوق الإنسان ليس ذا معنى، إذا ما افتقر للحضور المجتمعي المؤسسي. أي أن تكون هناك ثقافة مجتمعية ترى في تعزيز ثقافة الديمقراطية شرطاً أساسيا من شروط عملية التنمية وديمومتها. فالمسألة فيما يتعلق بالوطن العربي، ليست هي مرتبطة فحسب بغياب الديمقراطية، كآلية وكنصوص، وإنما في غياب الديمقراطية كممارسة وكثقافة. فالفراغ هنا ليس هو في اختفاء ثقافة الاعتراف بالآخر، وإنما في غياب الثقافة المجتمعية المعززة لذلك والداعمة لحضوره، ولاستمرارية الديمقراطية كممارسة وكأساس في الحكم و المجتمع.

2

رغم الكثرة الكثيرة لما كتب عن الدين في علاقته بالسياسة والمجتمع في الوطن العربي. إلا أن القلة منها قد عني بالدين في علاقته بالتنمية أو في بعده الثقافي. فجل النقاش العربي عن الدين قد تمحور إما في جانبه العبادي البحت، أو في علاقته بالدولة، من حيث ، إما أنه يوظف من قبل الدولة، كجزء من مشروعيتها السياسية أو انه يوظف من قبلها لتجاوز جزء من معضلها السياسي أو كله. أو أنه من الناحية الأخرى قد يوظف من قبل المؤسسة الدينية أو بعض رموزها لإحراز منافع اقتصادية أو سياسية، أو حضور سياسي أو لرغبة في التأثير على صانع القرار. وقد أفرزت هذه المتغيرات بالإضافة للمعطيات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي مرت بها المنطقة العربية خلال العقدين الماضيين اتجاهات وفرق وجماعات إسلاموية مغرقة في التعصب، والتطرف.. تأخذ الدين بيدها إلى مساحتها المغرقة في الضيق والتعصب وليس الى فسحة الدين ومساحته وأفقه الواسع المتسامح مع العصر والآخر.... الأمر الذي يدفعنا للتفكير الجدي في تجديد الثقافة الدينية للمجتمع وأخذها لمساحاتها الحقيقية الرحبة المتسامحة المتصالحة مع الذات والعالم وليس إلى ذلك الضيق والتشويه الذي أخذته إليه بعض الجماعات والفرق و الأفراد .

فالمحورية الكبيرة التي يحتلها الدين في المجتمع العربي الإسلامي، من حيث هو قوة ونظام مؤثر ومشكل لقيم الناس وبالتالي سلوكهم، بل رؤيتهم للذات والعالم، يدفعنا كأفراد وكمؤسسات للتفكير في الطريقة المثلى التي تجعل منه عنصرا وعاملا داعما لعملية التنمية. نعم نحن بحاجة إلى ثقافة دينية متجددة، تخرج المجتمع أو بعض أجزائه من حالته التي حاول البعض حبسه فيها أو بالأحرى حبس أفق الناس وعقولهم فيها... إلى تلك الرحابة اللا متناهية التي يطلقها الدين للعقل والتفكير والابداع. نحن حقيقة بحاجة لتجاوز الصورة التي قدمتها طالبان وجماعاتها في المنطقة العربية للإسلام على أنه دين خارج من التاريخ لا متسامح مع الآخر والعصر، إلى صورة الإسلام الحقة المتسامح مع الآخر المنفتح على العصر والقادر على التعاطي مع إبداعاته الفكرية والثقافية والتكنولوجية. إنها معضلة ثقافية، يحتاج تجاوزها لإعمال العقل والفكر قبل أي شيء آخر. نعم نحن في الحقيقة بحاجة لتجديد ثقافتنا الدينية وتجاوز ما علق بها من شوائب وممارسات خاطئة، لتكون رافداً مهما في تحقيق تنميتنا الإنسانية. فالقدرة والطريقة التي وظف فيها البعض من الجماعات الإسلامية الدين في التعبئة السياسية في الداخل و الخارج، يجب أن تلهمنا نحن المهتمين بعملية التنمية، القدرة والطريقة كذلك في توظيفات خلاقه للدين لاحياء ورفد عملية التنمية الإنسانية.

3

إذا كان التقرير العربي للتنمية البشرية، قد نبه إلى عامل نقص المعرفة وتلكؤ العملية التعليمية في تحقيق أهدافها، فقد فاته أن يتاح للمعرفة في أن تكون المركز، وأن تتحول إلى سلطة فكرية وهو ما يتطلب تغييراً أساسيا وجوهرياً في مواقف وقيم الأفراد والسلطات لضمان احترام العلم والمعرفة وتشجيع الإبداع بأشكاله ومسمياته المختلفة، انطلاقاً من حقيقة أن الإنسان والقيم الثقافية السائدة يمكن أن تمثل قوة انطلاق للعلم والمعرفة، كما أنها يمكن أن تمثل قوى وآليات تفرغ كل ذلك من محتواه و تعطل مسيرته.

فاحترام السلطة المعرفية قد يتطلب أولاً أن يعاد الاعتبار والاحترام لمؤسسات المعرفة، أو أن تؤسس ثقافة جديدة ليست قائمة على احترام مؤسسات إنتاج العلم والمعرفة فحسب، وإنما في تقديس استقلاليتها واعتبارها خطوطا حمراء لا يجب تجاوزها، لا من قبل السلطات السياسية العربية فقط، وإنما من قبل القوى السياسية والاجتماعية السائدة والمتسيدة على مواقف

العامة وطرائق تفكيرهم.. فالتشهير أو الإطاحة بأساتذة العلم والجامعات وحظر منتوجهم العلمي والثقافي، وتحديد ما يقرأه الطالب من مصادر معرفية، تبدأ أحيانا من قوى وجماعات ذات تأثير في مواقف الناس و عقولهم، قبل أن تبدأ من قبل السلطات السياسية ذاتها. ولنا في قصص منع الكتب الجامعية والروايات في بعض الدول العربية والتي طالت فيما طالت، الجامعة الأمريكية في القاهرة، التي كان نصيبها من ذلك، منع رواية «الخبز الحافي» للروائي المغربي محمد شكري، من مقرر الرواية العربية ومن التداول في الجامعة، مثال من أمثلة كثيرة تزخر بها المنطقة العربية، شملت كتب تراثية «كألف ليلة وليلة» كما قد شملت كتباً ودراسات معاصرة. ان من يقرأ أو يتابع ذلك قد يوحي له، أن مجتمعاتنا لا تتعايش ثقافيا وربما حتى اجتماعيا مع العلم والمعرفه. وإنها تحاصره في قاعات الدراسة في المدارس والجامعات وعلى صفحات الكتب والجرائد وفي المنتديات.

من ناحية أخرى، فإن من أولى عوائق تطور وتحرير المؤسسة الجامعية العربية، أن مؤسسة الدولة اعتبرتها، منذ نشأتها الأولى في مطلع القرن الماضي إحدى المؤسسات الرسمية التابعة لها. بل إنها في حالات أخرى اعتبرتها إحدى أهم آليات أدلجتها الفكرية والسياسية. فالدولة هنا، هي التي تسمى شخص المؤسسة المعرفية، كما أنها هي التي تحدد في أحيان كثيرة من يدخل ومن يخرج منها، كما هو من يتولون أداء العملية التعليمية والبحثية فيها في ضوء معطى الانتماء الأيديولوجي وربما أحايين أخر وفق معطى الانتماء العشائري المتسق أو اللامتسق مع مؤسسة الدولة. من هنا فقد جاءت المؤسسات التعليمية والثقافية العربية عاجزة عن الريادة الفكرية، سكونية، تابعة غير قادرة على أن تؤسس لنفسها سلطة مرجعية علمية في العلم والثقافة في أوساط الناس والمجتمع على حد سواء. لذا فإن دورها التعليمي أو دور بعضها لم يتعد الدور المطور لثانوياتنا العامة، كما أن أداء بعضها البحثي أو أداء بعض العاملين فيها من «اساتذة وباحثين»... لم يتجاوز حالة ما يطلق عليه البعض «بالفهلوة البحثية»... ولربما لم يتجاوز البعض من العاملين فيها في معارفه حالة «الفهلوة العلمية».. فانتشار انصاف المتعلمين و«المتدكترين» قد افرغ المعرفة من مضامينها الحقيقية وحولها لسلعة استهلاكية فاقدة المضمون والجوهر، وهي لذلك لا تقدم ولا تؤخر من صاحبها ولا المجتمع الذي ينتمي إليه في شيء. فالمنطقة العربية برمتها، لم تؤسس فيها بعد أو بشكل متكامل، ثقافة احترام المعرفة، وهي لذلك لم تتحول المعرفة فيها إلى سلطة مرجعية لأصحاب القرار والسلطة في المجتمع. كما أن اصحاب المعرفة أو من يسمون بالتكنوقراط، من ناحية اخرى، قد تزدان بهم الحكومات العربية،الا أنهم وهم في مقاعدهم الجديده، باتوا فاقدي الحيلة والقدرة على حل المعضلات أو ابتداع الحل أو الحلول لها. وهم كما يقول أحدهم «إنه لم يشعر بعودة ذكائه وحكمته إلا بعد أن ترك (او اترك) مقاعد الوزارة». فحديث المثقف والتكنوقرطي في السلطة يختلف عن حديثه وهو خارجها. فكأنما السلطة وسطوة الحكم والنفود تدهب عنه أو عن بعض أصحابها الحكمة والذكاء وتسكنه البلادة والصلافة والقسوة والعنجهية والغرور، يدافع عن الخطأ و يبرر ويسوغ اليه رغم معرفته اليقينية بكارثية نتائجه. إنها حقا معضلة بنائية: معرفية-ثقافية بدت مستعصية على الحل......

وبتعبير أدق فإن الأداء المعرفي والبحثي في مجتمعاتنا ليس له أن يتطور إلا بانعتاق الفكر والثقافة من سلطة وهيمنة الدولة كما هو في انعتاقه من سطوة وهيمنة بعض قوى وجماعات المجتمع. كما أن إشاعة ثقافة البحث عن المعرفة لا تتم في البدء إلا من خلال أن يؤسس لها في البيت والشارع والمدرسة مكانا. وأن يكون للمعرفة مرجعية في فلسفة الحكم والتنمية ومناحي الحياة المختلفة.

من هنا فليس من المستغرب ألا تجد عربياً بارزاً في مجالات المعرفة غير العلمية البحتة، فهم يمثلون القلة

القليلة في مجالات العلوم البحتة والطب، إلا انهم يختفون في المجالات الإبداعية الثقافية الأخرى كالرواية والقصة والشعر، بل إنهم غير حاضرين البته في مجال فن الموسيقى الكلاسيكية وفن الأوبرا والمسرح وغيرها... فيمكن أن تسمع عن هندي أو ياباني أو كوري جنوبي أو إسرائيلي.. الخ، إلا انك لا يمكن أن تسمع عن عربي قد برز في هذا المجال.... حيث تحجب ذلك ،متغيرات عدة منها على سبيل المثال لا الحصر شيوع ثقافة التحريم والمنع واللا جدوى... وغيرها.

وأخيرا فإننا بحاجة إلى نوع جديد من التعليم يشيع لقيم وثقافة التسامح واحترام الثقافات المختلفة والقبول بالآخر المختلف عرقياً ودينياً والصدق والمحاسبية كشروط أساسية لبروز «شخصيات صحية» على المستوى النفسي والاجتماعي وربما السياسي وذات أدوار متنامية في عملية التنمية. نعم إن ثقافة الديمقراطية القائمه على احترام الآخر والشفافية والمحاسبية، تتأسس معنا في المدرسة والشارع والمنزل، قبل أن تتأسس في مقتبل العمر في مؤسسات العمل والعمل الأهلي. بل إن تطبيقاتنا لها تأتي في مؤسسات العمل وفي مجالات العمل الأهلي. إن التكوين الأول يشكل المفصل الأساسي في سلوكنا التالي، ودون ذلك سنبقى كما نحن نلطم الوجوه ونشق الجيوب وننندب حظنا في التنمية وفرصها الضائعة التي صارت كما هي الآن بفعل ما نحن عليه اكثر مما هي بفعل فعل الآخرين... فهل لنا أن نبدأ في تغيير الذات قبل رجم الآخرين.■

المصادر

١- برنامج الأمم المتحدة الإنمائي- تقرير التنمية الإنسانية العربية- نيويورك- الأمم المتحدة- ٢٠٠٢.

٢- مجلة المستقبل العربي- عدد ٢٨٧- يناير- ٢٠٠٣.

انظر كذلك مجلة شئون الأوسط- شتاء -٢٠٠٣.

٣- محمد عابد الجابري وآخرون- التنمية البشرية في الوطن العربي- بيروت مركز دراسات الوحدة العربية- ١٩٩٥.

كاريزما النص الأدبي

دراسة في الأسباب الرئيسية للتميز والإبداع في بعض النصوص الأدبية المشهورة

أحمد الزعبي *

كاريزما النص الأدبي[1]

يعني مصطلح «كاريزما النص الأدبي» أكثر الجوانب أو السمات تأثيرًا وعمقًا وقوة وتجليًا في النص الأدبي، سواء كانت سمات فنية أو موضوعية.

فالنصوص الأدبية العظيمة الخالدة تتسم بكاريزما متفردة متفوقة مؤثرة إما في موضوعها ومضمونها أو في لغتها وأسلوبها – أو بكليهما معًا – وهذه «الكاريزما» هي التي منحت تلك النصوص خلودها وشهرتها وتميزها بالدرجة الأولى.

ولتقريب هذا المصطلح إلى الأذهان يمكن مقارنته بكاريزما الشخصيات الإنسانية المشهورة التي اتسمت بالقوة والتفوق والتأثير في مجالها أو فعلها. ففي المجال السياسي أو الوطني أو القيادي نذكر مثلاً غاندي وديجول وجيفارا وجمال عبدالناصر، وفي المجال الثقافي والأدبي نذكر شكسبير وجيمس جويس واليوت وطه حسين ونجيب محفوظ، وفي المجال الفني نذكر بتهوفن في الموسيقا وبيكاسو في الرسم وأم كلثوم في الغناء، وفي المجال الرياضي نذكر محمد علي كلاي وبيليه.. وهكذا، فكل واحد من هؤلاء امتاز بقدرة خاصة وشخصية مؤثرة شكلت هذه الكاريزما المتفردة لديه وارتقت به إلى مكانة سامية في قلوب الملايين من الناس وفي أذهانهم وذاكرتهم على مر السنين.

وانطلاقًا من التصور السابق، فأننا نستطيع أن نستقرئ ونحدد كاريزما النص الأدبي في كثير من الأعمال الخالدة الشهيرة المعروفة – قديمًا وحديثًا –

* أكاديمي وناقد من الأردن.

التي كانت السبب الرئيس في خلود هذه الأعمال وتفوقها وشهرتها.

فمن حيث اللغة والأسلوب والتقنيات يمكننا القول أن كريزما «أوديب الملك» لسوفوكليس تكمن في أسلوبها وسردها وحبكتها المدهشة المتماسكة قبل أن تكون في مآسيها وفواجعها المؤثرة المحزنة. وكذلك فأن كاريزما روايتي «يوليس» و«يقظة فنيغان» لجيمس جويس تكمن في لغتها وأسلوبها وإنزياحاتها المعقدة المدهشة قبل أن تكون في موضوعاتها وأفكارهما التي عززت ورفدت كاريزما اللغة والأسلوب في كلا الروايتين.[٢]

ونستطيع أن نذكر كثيرًا من النصوص الأدبية العظيمة الشهيرة التي تشكلت «الكاريزما» الخاصة بها من لغتها وأسلوبها وتقنياتها الجديدة المبتكرة كما هو الحال في «الأرض الخراب» لإليوت، «ويوليوس قيصر» لشكسبير، «وألف ليلة وليلة» وكذلك «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ و«خطبة الحجاج» الشهيرة[٣] وغير ذلك من آداب الأمم المختلفة. إذ تشكلت كاريزما هذه النماذج الخالدة من لغتها وأسلوبها وسردياتها أولاً، ثم تأكدت هذه الكاريزما وقويت بموضوعاتها وأفكارها وفلسفاتها العميقة ثانيًا. وهذه الرؤية ليست نهائية أو قطعية في أيهما يشكل كاريزما النص الأدبي بالدرجة الأولى، أعني اللغة أم الموضوع فذلك أمر راجع للباحث أو القارئ ولرؤيته واجتهاده، إذ من الطبيعي أن يرى آخرون أن كاريزما هذا النص أو ذاك تكمن في مضمونها - مثلاً - بدلا من لغتها أو عكس ذلك، فهذه مسألة جدلية قابلة للاجتهاد والبحث واتخاذ وجهة النظر التي يقتنع به الدارس ويحاول إقناعنا بها.

أما من حيث كاريزما الموضوع أو المحتوى أو الموقف أو الأفكار فأن كثيرًا من النصوص الخالدة الشهيرة - قديمًا وحديثًا - قد احتلت مكانة سامية راقية في أذهان الناس بسبب موضوعها أو مضمونها بالدرجة الأولى. فكاريزما «الملك لير» لشكسبير تكمن في موضوعها وفكرتها وفلسفتها التي شكلت مكانتها وخلودها على مر الأزمان. ومثل ذلك يقال في «فاوست» لغوته و«الشيخ والبحر» لهمنغوي و«الغريب» لكامي و«أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ وهكذا[٤] فالموقف الفكري أو الرؤية الفلسفية العميقة والأفكار المطروحة هي التي كونت كاريزما هذه النصوص العظيمة بالدرجة الأولى معززة ومدعومة بلغة وأسلوب وتقنيات فنية متميزة أيضًا. وهذه مسألة أيضًا جدلية، فقد يرى دارس آخر أن كاريزما هذا النص أو ذلك تكمن في لغته وتقنيته بالدرجة الأولى، لا في فكرته وموضوعه أحسب رؤيته واجتهاده ووجهة نظره، وهو أمر طبيعي مشروع قابل للاتفاق والاختلاف.

وتكمن أهمية فكرة أو مفهوم «كاريزما النص الأدبي» في أنها تكشف عن أهم عناصره أو جوانبه الفنية والفكرية، وتلقي الضوء على لحظات التجلي والتفوق والتأثير التي تجود بها عبقرية الأديب في لحظات الإبداع - أو الحالات التي يتفوق بها الأديب على نفسه - هذه اللحظات أو التجليات التي شكلت كاريزما النص الأدبي هي التي دفعت به إلى مراتب الخلود والشهرة والتفرد. وهذا واضح بالمقارنة بين النصوص الخالدة وبين عشرات النصوص الأخرى التي لم تنل حظًا من الشهرة أو الخلود سواء كانت سابقة أو معاصرة أو لاحقه لهذه النصوص التي انفردت بكاريزما خاصة قوية مؤثرة.

كما تظهر أهمية أو مفهوم أو فكرة «كاريزما النص الأدبي» أيضًا، فيما يمكن أن يلفت أنظار الكتاب المعاصرين أو اللاحقين للوقوف على أسباب تميز تلك النصوص وخلودها والاستفادة من «الكاريزما» التي تنطوي عليها وتتوهج في لغتها وفلسفتها وأسلوبها ومحتواها، عسى أن نحظى بأعمال خالدة عظيمة ذات «كاريزمات» قوية مؤثرة تضمن للنصوص الجديدة مكانة سامية خالدة.

نماذج تطبيقية

! كاريزما اللغة/ الأسلوب/ والتقنيات..

١- يوليوس قيصر لـ: شكسبير[٥]

لا تذكر مسرحة شكسبير «يوليوس قيصر» إلا

وتذكر معها العبارة الخالدة «حتى أنت يا بروتس»، ومثلما لا نذكر مسرحية «هملت» إلا ونذكر معها عبارة «أن تكون أو لا تكون ذلك هو السؤال». وهذا مدخل إلى كاريزما المسرحية المشكّلة من عناصر إبداعية كثيرة تتقدمها كاريزما اللغة المؤثرة المكثفة المدهشة.

وتظهر كاريزما اللغة في «يوليوس قيصر» كقوة فاعلة مؤثرة في حركة الأحداث وانقلاب المفاهيم وتغيير المواقف من أو المسرحية إلى آخرها. ففي مشهد التآمر على القيصر وقتله تقوم اللغة بتجسيد الحدث المأساوي بشكل صادم مؤثر، فالقيصر الذي يُطعن عدة مرات بحقد وغدر لم يسقط إلا عندما فوجئ بصديق العمر «بروتس» يطعنه مع الطاعنين، عندها خرَّ صريعًا وهو يردد «حتى أنت يا بروتس» إشارة إلى أن الدهشة من الغدر والخيانة هي التي قتلته وليست الطعنات الكثيرة.

اللغة هنا أحدثت الصدمة والتأثير والانفعال بالمشهد المأساوي الذي حدث. وتُستثمر طاقات اللغة في أبلغ صورها في خطبة «انتوني» دفاعًا عن القيصر، تلك الخطبة المؤثرة البليغة التي قلبت المشاعر العدائية التي تألبت ضد القيصر، إلى مشاعر حميمة وفيه له، حيث تتوجه الجماهير الغاضبة الثائرة بعد خطبة أنتوني إلى الانتقام من قتلة القيصر وحرقهم أحياء وعلى رأسهم الصديق الخائن «بروتس».

إنَّ لغة أنتوني في خطبته الشهيرة في المسرحية والأسلوب الذي اتبعه في مخاطبة الجماهير التي تهتف بحياة بروتس الخائن الذي خلصهم من القيصر الظالم الفاسد – كما أقنعهم بروتس – قد شكلا المحاور الرئيسية للمسرحية وأسهما في قلب المواقف والمشاعر والرؤى في لحظات متقاربة. فحين بدأ انتوني خطبته بلغة هادئة وراح يكيل الثناء لبروتس وزملائه فإنه أيضًا بلغة هادئة «مراوغة» مؤثرة حيث راح يثني على القيصر المغدور دون تجريح للآخرين.. ثم تابع بحذر ودقة خطبته ذاكرًا مآثر القيصر وتضحياته الجليلة من أجل شعبه، واضعًا في اعتباره الحالة النفسية للناس الهادرة، موازنًا ما بين تأليب الناس على بروتس وصحبه وبين تمكنه من إتمام خطبته حتى يوصل رسالته كاملة.

وبالفعل يبدأ انتوني بالسيطرة على مشاعر الناس وبتوجيهها الوجهة التي يريدها وهي الانتقام من قتلة القيصر، حيث نرى الجماهير وقد استشاطت غضبًا ونقمة – وانتوني يلهب عواطفها بكلماته المؤثرة – تتحول إلى بروتس وشركائه في الجريمة وتهدر صارخة بمعاقبتهم وقتلهم وحرقهم انتقامًا للقيصر الوفي المحب لشعبه ووطنه.

إن كاريزما مسرحية «يوليوس قيصر» كما نستنتج من النص تكمن في كاريزما اللغة المؤثرة المقنعة المبدعة التي دفعت بها – بالدرجة الأولى – إلى مصاف الأعمال الخالدة أو إلى المكانة العظيمة التي تحتلها هذه المسرحية في التراث الأدبي.

٢– يولسيس لـ:جيمس جويس[6]

رواية «يولسيس» نموذج لكاريزما اللغة وتميزها في النص الأدبي. فقد وسع جويس دلالات اللغة وإيحاءاتها واستثمر طاقاتها الكامنة في تجديد اللغة الأدبية وقدرتها على تجسيد الوجدان الإنساني في أزماته وتأرجحاته وعجزه في مواجهة المصير الإنساني والزمان السرمدي والوجود المعقد والكون المحير.. وما شابه ذلك.

ولقد عمد جويس إلى تكثيف اللغة الأدبية وتوظيف انزياحاتها ودلالاتها ومجازاتها كما يفعل أحد من قبل، وهو بذلك قد شكل لغة أدبية مبتكرة كانت سببًا جوهريًا في تميز الرواية وشهرتها وفتحا طريقًا جديدًا للكتابة الروائية الحداثية فيما بعدها. أن لغة «يولسيس» الجديدة ونسيجها المبتكر وطاقاتها المكتشفة هي التي شكلت كاريزما الرواية أو خصوصيتها أو سمتها الرئيسية التي ارتقت بها ومنحتها هذه المكانة المتميزة المتفردة في الفن الروائي إلى الدرجة التي جعلتها – برأي غالبية النقاد – أشهر رواية في القرن العشرين.

واتضحت كاريزما اللغة في «يولسيس» في تقنياتها المتنوعة التي استثمرت تقنيات تيار الوعي والمونولوج

والاسترجاع وكسر السرد وتكنيك الحلم الذي وصل اوجه في الصفحات المئة الأخيرة من الرواية حين كانت مسز بلوم Mrs Bloom سارحة في أفكارها.. فوق سريرها تستعيد سنوات طويلة من علاقتها مع مستر بلوم Mr Bloom، زوجها حيث جاءت هذه الصفحات الطويلة دون ترقيم أو تسلسل ظاهري وكأنها انطباعات وذكريات فوضوية يبرز فوضاها وكسر إيقاعاتها وسردياتها تقنية الحلم التي وظفها جويس لتجسيد وجدان البطلة - وكذلك البطل - وعلاقتهما بالواقع والإنسان والكون.

إن كاريزما اللغة في «يولسيس» قد أعطتها خصوصية التميز، ولكن السمات الأخرى والعناصر الأخرى في الرواية من حيث المضمون والأفكار ومن حيث البنية والأسلوب والتقنيات الأخرى قد عززت ودعمت تلك الخصوصية أو السمة المتميزة التي شكلت في النهاية كاريزما الرواية ومكانتها المتفردة.

٣- الأرض الخراب لـ: إليوت[٧]

وتكمن شهرة قصيدة «الأرض الخراب» وتميزها أيضًا في لغتها الشعرية الجديدة واستثمارها الطاقات الكامنة في اللغة من حيث دلالاتها وانزياحاتها وإيقاعاتها المتنوعة الغنية.. وكل هذه السمات المنسوجة باللغة الشعرية هي التي شكلت كاريزما القصيدة وجعلتها فتحًا جديدًا في تاريخ الشعر الحديث ومنحتها هذه المكانة كأشهر قصيدة في القرن العشرين أو من أشهرها.

ولقد استحدث اليوت في قصيدة «الأرض الخراب»، وربما طبقهُ بشكل واع أو غير واع، مصطلح المعادل الموضوعي الذي أصبح من أهم المصطلحات النقدية في هذا العصر، فقد وجد «اليوت» أنَّ التعبير عن وجدان الشاعر وعواطفه ومواقفه لا بد أن يكون عبر سلسلة من الأحداث والمشاهد الواقعية المحسوسة التي يستعان بها في النص الأدبي لتكون معادلاً موضوعيًا لوجدان الكاتب ورؤيته وموقفه.

وليس تميز «الأرض الخراب» وشهرتها وأهميتها كامنًا في موضوعها (إذ أن عشرات القصائد قبلها وبعدها قد تناولت فواجع الحرب الأولى وآثارها المدمرة على البشرية) وإنما في لغتها الشعرية الجديدة وصورها وتراكيبها وإيقاعاتها المتطورة التي أسهمت في تجديد حركة نقل الشعر الحديث وتطويره من التقليدية إلى الحداثة، حيث تأثر الشعر بعد «الأرض الخراب» بكل هذا التجديد الذي انطوت عليه في الغرب والشرق. وهذا ما نعنيه في أن كاريزما قصيدة «الأرض الخراب» مشكلة بالدرجة الأولى من لغتها وشعريتها وتقنياتها الفنية.

٤- ألف ليلة وليلة[٨]

وتكمن أيضًا كاريزما «ألف ليلة وليلة» في لغتها السردية أو الحكائية أو القصصية التي جسدت عوالمها السحرية والخيالية والأسطورية وجعلتها عملاً متميزًا خالدًا من أهم الأعمال الأدبية في التراث الإنساني.

فالحكاية في «ألف ليلة وليلة» هي جوهر الليالي، وهي التي غيرت الرؤية السالبة للحياة والإنسان عند شهريار، وهي التي كرست الوعي بالكلمة والحكاية وأثرهما الفعال في الذهن البشري مدخلاً ومنفذًا وحلاً لأزمة شهرزاد.

إنَّ لغة الحكاية في «ألف ليلة وليلة» وأسلوب سردها، ومحطات التوقف فيها التي تُختار بعناية ودقة في منتصف الحدث أو قبيل الخاتمة قد أسهمت جميعًا في جريانها واستمرارها كحكاية سردية مطولة متماسكة امتدت إلى مئات الليالي ودخلت عوالم لا حصر لها وأزمنة لا حدود لها. ويتضح من هذا أن لغة الحكاية السردية قد شكلت كاريزما «ألف ليلة وليلة» ونسجت أهم جوانبها وأكثرها إثارة وتأثيرًا وتفردًا.

!! كاريزما الفكرة/ الموقف/ المضمون......

كثيرة هي النصوص الإبداعية التي اشتهرت وخلدت بسبب الأفكار والقضايا التي تطرحها أو تعالجها بالدرجة الأولى، إلى جانب عناصر إبداعية أخرى تساندها وتعزز مكانتها كاللغة والأسلوب والبناء وتقنيات فنية تجديدية أخرى. ونختار من هذه الأعمال التي ذاع صيتها وكانت قممًا إبداعية في عصرها:

١- فاوست: غوته[٩]

فالفكرة أو القضية التي طرحها غوته عن الرجل الذي باع نفسه للشيطان كل شيء ليخسر كل شيء بشكل مأساوي هي التي سيطرت على الرواية وتسببت في شهرتها بالدرجة الأولى، وعززت هذه الفكرة بأساليب السرد والأسطرة والترميزات التي كانت بدرجة متميزة أيضًا في نص فاوست. لكن كاريزما الفكرة أو المضمون هي التي شكلت تفردها وانتشارها في كل الأنحاء. فلقد انطلقت أغلب الدراسات النقدية التي تناولت فاوست من منطلق الفلسفة التي يطرحها المؤلف والأفكار التي تدور في ذهن البشر من قديم الزمان من مثل المجد والثراء والمعرفة والحب التي يحلم بها الإنسان وينشد الكمال من خلالها إلى جانب مسألة الموت والزمان والشيخوخة وأشياء أخرى يحاول أن يتفاداها الإنسان على مر الأزمان.

وتركزت دراسات فاوست على مضمونها ونهايتها المفجعة ومسألة صفقة دكتور فاوست مع الشيطان، على أساس أن هذه الفكرة هي الكاريزما أو السبب الأظهر والأكثر عمقًا وتوهجًا وجاذبية في هذا النص الأدبي المتميز.

٢- بانتظار غودو: صمويل بيكيت[١٠]

وتتبع كاريزما مسرحية «بانتظار غودو» أيضًا من فكرتها المحورية... التي تجسد الرؤية العبثية للوجود الإنساني التي طرحها كتاب اللامعقول والعبث على رأسهم صمويل بيكيت وآخرون من مثل يونسكو و أونيل وبنتر وغيرهم.

إنَّ فكرة الانتظار العبثي اللامجدي هي التي لفتت أنظار الناس إلى مسرحية «بانتظار غودو» وأكسبتها شهرة ونجاحًا لم تحظ بهما أية مسرحية في القرن العشرين وربما لهذه الفكرة أيضًا نال بيكيت جائزة نوبل حيث أشارت لجنة الجائزة في حيثياتها إلى أن بيكيت في هذه المسرحية وضعنا دون حواجز وجهًا لوجه أمام العبث واللامعنى والخواء الذي داهم الإنسان المعاصر في هذا القرن.

ولعل الانتظار الذي لا ينتهي الذي وقع في فخه أو مأزقه أبطال المسرحية هو المعادل الموضوعي للتيه والخواء وفقدان اليقين الذي يعاني منه الإنسان المعاصر، وهو كذلك الجانب الذي شكل كاريزما المسرحية وشهرتها وتفردها.

٢- الغريب لـ: البير كامي[١١]

وتتبع كاريزما رواية «الغريب» أيضًا من فكرتها أو موقفها من الاغتراب الذي يعانيه الإنسان المعاصر بعد موجة الحروب الكونية وتراجع القيم الروحية وتشتت الأهداف واليقين والمعنى في الوجود الإنساني. فلغة الرواية، كما هو واضح، بسيطة سردية مباشرة لا تشكل تميزًا أو تفردًا أو كاريزما من نوع ما، لكن الفكر الوجودي وطرح أزمة الغربة النفسية والتمرد على المألوف وفشل البطل من الانفلات من فوضى الوجود الإنساني.. هي أمور في مجموعها قد شكلت القيمة المتميزة لهذه الرواية ومنحتها ما تحظى به من شهرة ومكانة في الأدب الحديث.

فبطل الرواية «ميرسو» الذي يُبلغ بموت أمه في بداية الرواية يذهب إلى شاطئ البحر للاستجمام قبل السفر للمشاركة في جنازة والدته. ومع أنه يقضي يومًا وليلة مع عشيقته وكأن موتًا لم يحدث، إلا أنه ينجر إلى ارتكاب جريمة قتل لا ناقة له فيها ولا جمل. إذ اصطدم بأحد رواد الشاطئ واختلف معه حول امرأة فهدده الآخر بسكين عكست أشعة الشمس على عينيه وظن أنه سيقتله فأخرج مسدسه وأطلق النار وقتل غريمه. وهي مصادفة يريدها المؤلف ليجسد عبثية الأشياء وفوضى الوجود من ناحية، وليطرح غربة الإنسان المعاصر القسرية من ناحية أخرى.

وفي الرواية يحاكم «ميرسو» ويدان لتصرفه «الغريب» بعد موت أمه - بالدرجة الأولى - ثم لارتكابه جريمة قتل لا مبرر لها - بالدرجة الثانية - ثم يحكم عليه أخيرًا بالإعدام دون أن يقصد أي فعل أو شيء مما حدث له وكأنه غريب متفرج على الأحداث التي عصفت به دون إرادته وأوصلته إلى حبل المشنقة وسط ذهوله ودهشته من غرابة هذه الحياة وفوضى هذا الوجود.

إن مضمون رواية «الغريب» والفلسفة التي تنطوي عليها والأفكار التي يطرحها كامي هي التي شكلت كاريزما القصة وأعطتها مكانة متفردة متميزة في هذا العصر.

٤- أولاد حارتنا لـ: نجيب محفوظ[١٢]

وتكمن أيضًا كاريزما رواية «أولاد حارتنا» في فكرتها ورؤيتها لمسيرة البشرية منذ نشأتها وتطوراتها وصراعاتها المختلفة، وهذه الأفكار - الرؤية بالطبع، قدمت لسرد مجازي متميز وأسلوب رمزي عميق، شكل مع المحور الرئيسي للرواية «الرؤية والفكرة» كاريزما «أولاد حارتنا» التي أخذت، من شهرة واختلاف في عالم نجيب محفوظ الروائي، وقد أشادت بها لجنة جائزة نوبل في حيثيات منح الجائزة كواحدة من أهم الروايات المعاصرة.

وتتضح كاريزما «أولاد حارتنا» في رؤية المؤلف للصراع الإنساني في عصوره المختلفة، من العصر الأسطوري إلى العصر الرعوي إلى العصر الزراعي إلى العصر الصناعي إلى عصرنا اليوم، هذا الصراع الذي أخذ أشكالاً مختلفة على مر التاريخ البشري، فكان هناك صراع الواقع والخيال والحقيقة والأسطورة والمعرفة والجهل ثم أخيرًا صراع العلم والدين الذي يرى المؤلف أن الواقع رجح كفة العلم في القرنين الماضيين على الدين، وهذا لا يعني موقفًا سلبيًا من الدين يتخذه المؤلف، وإنما هو رصد لواقع تراجع الأديان مع التقدم العلمي في العصر الحديث. وهذه هي نقطة سوء الفهم لدى كثيرين تجاه رواية «أولاد حارتنا» التي أصبحت من الروايات الإشكالية والخلافية وصلت حد تكفير المؤلف بسببها، وهو موقف خاطئ يُحمل المؤلف ذنب الشخصيات أو مواقفهم المختلفة وهذا ليس من النقد الموضوعي في شيء. فنجيب محفوظ يجسد الصراع الذي لا تخفى نتائجه على أحد، فنحن جميعًا نرى هذا العصر المادي التكنولوجي والفضائي قد سحق كثيرًا من القيم الإنسانية النبيلة وحاصر أحلام الإنسان ورومانسيته التي تزوده بها الأديان السماوية، وهذا هو واقع العصر الذي يصوره نجيب محفوظ بصدق وواقعية، ونحن جميعًا نتمنى أن تعود للإنسانية اليوم القيم النبيلة المفقودة، قيم العدالة والمساواة والصدق وكذلك القيم الروحية التي تعيد للإنسان المعاصر التائه الضال وجهه المشرق وصفاءه وسماحته.

المهم أن كاريزما «أولاد حارتنا» تشكّلت من هذه الرؤية الشمولية لتاريخ البشرية الذي سار قدمًا نحو الاكتشافات العلمية المذهلة التي لا يعلم المرء إلى أين تصل به، إذ على الرغم مما قدمته هذه الاكتشافات من خدمات جلّى للإنسان في مجالات كثيرة طبيًا وتكنولوجيًا واتصالات وغير ذلك، إلا أنها قد تخرج ذات يوم من سيطرة الإنسان عليها وتفضي إلى تدميره كما هو الحال في واقع أسلحة الدمار والفتك بالإنسان أو كما هو منتظر من حالات الاستنساخ والتلاعب بالطبيعة البشرية وسنن الخلق الإنساني.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن قيمًا فنية كثيرة، وعناصر إبداعية متنوعة تتضمنها رواية «أولاد حارتنا» من مثل أسلوب السرد المتماسك المتميز والمرجعيات الترميزية والتناصية والتقنيات الفنية الإنزياحية والمجازية والاسترجاعية... كلها قد أسهمت في دعم كاريزما الرواية النابعة بالدرجة الأولى من فكرتها ورؤيتها وموقفها من الموضوع المطروح.■

قائمة مقترحة لنصوص أدبية مشهورة لدراسة كاريزما النص الأدبي فيها..

أ: كاريزما اللغة / الأسلوب / السرد / التقنية.....

١- يقظة فنيغان: جيمس جويس Finnegans Wake: J. Joyce

٢- إي. إي. كمنجز (مجموعات الشعرية) e.e.Cumings (his poems)

٣- مائة عام من العزلة : ماركيز

٤- الكوميديا المقدسة: دانتي The Divine Comedy: Danti

٥- ثرثرة فوق النيل: نجيب محفوظ

٦- نزار قباني (مجموعات الشعرية)

٧- رسالة الغفران: أبو العلاء المعري

٨- خطبة الحجاج (يا أهل العراق...)

٩- أنشودة المطر: بدر شاكر السياب

١٠- يا طالع الشجرة: توفيق الحكيم

!! كاريزما الفكرة/ الموقف/ الموضوع/ المضمون.......

١- الملك لير: شكسبير King Lear: W. Shakespeare

٢- دكتور فاوست: غوته Dr. Foustus: Goethe

٣- بيت الدمية: ابسن A Dolls House: Ibsin

٤- الشيخ والبحر همنغوي The Old man and the Sea: Hemingway

٥- الغثيان: سارتر Nausea. Jean - Paul Sartre

٦- أولاد حارتنا: نجيب محفوظ

٧- عابرون في كلام عابر: محمود درويش

٨- قنديل أم هاشم: يحيى حقي

١٠- حي بن يقظان: أبن طفيل

!!! كاريزما اللغة والمضمون معًا

- حيث تكون كاريزما النص نابعة من قوة اللغة والفكرة معًا بحيث يصعب تقديم واحدة على الأخرى.

١- أوديب الملك: سوفوكليس Oedipus the King: Sophocles

٢- هملت: شكسبير Hamlet . W. Shakespeare

٣- الحرب والسلام: تولستوي War and Peace: Tolstoy

٤- اللص والكلابس نجيب محفوظ

٥- موسم الهجرة إلى الشمال: الطيب صالح

٦- تحولات الصقر: أدونيس

المصادر والمراجع

١- ألف ليلة وليلة

٢- اليوت: ت.س. الأرض الخراب.

T.S. Eliot: The Waste Land and other poems, London, F. and F 1959.

٣ بيكيت، صمويل: بانتظار غودو

S. Beckett: Waiting For Godot, London, F. and F. 1955.

٤ جويس، جيمس: يوليس

J. Joyce: Ulysses, N.Y. Vintage, 1960

٥ شكسبير، ويليام: يوليوس قيصر

W. Shakespeare, Juluis Caesar

٦ غوته، دكتور فاوست

Goethe: Dr. Faust

٧ كامي، البرت: الغريب

Camus: The Stranger, N.Y. Vintage, 1962.

٨ نجيب محفوظ: «أولاد حارتنا» دار الأدب، بيروت ١٩٩٠.

الهوامش

١ يطمح هذا البحث إلى طرح مصطلح جديد أومنهج جديد في النظر إلى النص الأدبي من حيث تحديد السبب الرئيسي في نجاحه وتميزه (وهو كاريزما النص) جنبًا إلى جنب مع الأسباب الأخرى، الفنية والموضوعية، التي تزيد هذه الكاريزما توهجًا وتجليًا وإبداعًا.

٢ نشر جويس رواية (يوليس) في عام ١٩٢٢، ومنعت في أمريكا لمدة عشرين عامًا. وفي استفتاء النقاد في نهاية القرن (١٩٩٩) لأهم رواية في

القرن العشرين جاءت (يوليس) في المرتبة الأولى. أما (يقظة فنيغان) فقد كتبها جويس في ١٧ سنة ونشرها عام ١٩٣٩، وهي أعقد الروايات على الإطلاق. وكان جويس يطلب من القارئ أن يقضي ١٧ سنة في قراءتها حتى يفهمها، وهي المدة نفسها التي قضاها في كتابتها.

٣ أنظر القائمة المقترحة للدراسة في نهاية هذا البحث (من حيث اللغة).

٤ أنظر القائمة المقترحة للدراسة في نهاية هذا البحث (من حيث المضمون).

٥ hakespeare: Juluis Caesar

٦ James Joyce: Ulysses 1960, Vintage

٧ T.S. Eliot: The Waste Land and other poems. London, F. and F 1959

٨ ألف ليلة وليلة، وأنظر «ثارات شهرزاد» لمحسن الموسوي.

٩ Gothe: Dr. Faust

١٠ Samuel Beckett: Waiting for Godot, London, Faber and Faber, 1955 (Tran. From French By the author)

١١ Albert Camus: The Stranger. N.Y. Vintage, 1962

١٢ نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» دار الأدب، بيروت ١٩٩٠

الناقة

مقطعاً من قصيدة المديح

ريناتا ياكوبي *

ترجمة عبدالقادر الرباعي **

سيتأكد القارىء، حين يقارن بين القصائد العربية من مختلف العصور، أن هناك تعارضاً محدداً بين المقاطع الأساسية في القصيدة: النسيب وموضوع الناقة (وصف الناقة، و(أو) الرحيل) والمديح. إنني أتحدث هنا عن الحقيقة التي ترى أن المقطعين: الأول والأخير من القصيدة ظلا، بصفتها وحدتي بناء للقصيدة. دونما تغيير، تقريباً، بينما كان تغيير الجزء الثاني –موضوع الناقة– منذ عصر ما قبل الإسلام حتى العصر العباسي، تغييراّ جوهرياً.

يقودنا هذا للقول: على الرغم من أن النسيب والمديح قد برزا في وجوه متعددة من التطور والتغير الداخلي، أكثر مما لوحظ حتى الآن، فإنني أعتقد أنهما استمرا يشكلان عنصرين جوهريين في النوع الأسلوبي للقصيدة.

ومن ناحية أخري فإن موضوع الناقة، الذي كان مرة نواة للفخر القبلي وذا وزن كبير فيه ثم أصبح الجزء الموسع في قصيدة المديح، قد تغيرت وظيفته أولاً، ثم بدأ ينضب بالتدريج حتى اختفي أخيراً مع أنه كان أهم جزء في القصيدة.

يمكن، من خلال الإمعان في تغير الوجوه التي مر بها موضوع الناقة. وتتبع هذه الوجوه، الحصول علي فكرة واضحة للتطور المهم في تاريخ الأدب العربي. مثال ذلك ما حدث من تحول «قصيدة القبلية» في عصر ما قبل الإسلام إلى «قصيدة البلاط» في العصر الإسلامي الوسيط[٢] ومن المأمول أن هذه الدراسة المقترحة ستضيء أيضاً جانباً آخر من جوانب وصف ابن قتيبة المعتمد للقصيدة[٣].

قد لا أكون مبالغة إذا ما قلت: إن نص ابن قتيبة الشهير هذا قد سيطر على البحث في الغرب منذ أن ترجمه وعلق عليه نولدكه عام ١٨٦٤ حتى الآن. ليس هناك استعراض عام للشعر العربي، ولا كتاب أو بحث إلا وقد اقتبس هذا النص، أو أشار إليه، أو –على الأقل– ارتضى، ضمناً، أن يكون قد شكل القاعدة

* أستاذة الأدب العربي القديم / جامعة برلين الحرة / ألمانيا.

** أستاذ الأدب العربي بجامعة اليرموك – الأردن.

المرجعية الموثوقة في تأليف عناصر النوع الأسلوبي للقصيدة. ثم إن أفكار بعض الباحثين السابقين التي كانت تميل إلى التقليل من أهمية استخدام ذلك النص قد أهملت بشكل أو بآخر[٤].

يمكن الاكتفاء بالعودة في هذا إلى مقالة ج ليكوم G Lecomte بعنوان «قصيدة» المنشورة في الطبعة الجديدة للموسوعة الإسلامية. فهي تطرح أفكاراً مؤيدة بإخلاص، لوجهة النظر التقليدية. إن هذا التقليد المذهل في المعرفة الحديثة يمكن، برأيي، توضيحة فقط من خلال تصور ثابت وأساسي للشعر العربي على أنه شعر تقليدي، أو متماثل على مدى العصور الأدبية كلها[٥].

وفضلا علي هذا، يبدو من الضروري، نتيجة لما مر، أن نسأل عن الفترة التاريخية التي أخذ منها ابن قتيبة نموذجه، وعما إذا كان هذا النموذج قد شكل مقياساً معيارياً اتبع في يوم من الأيام؟ لقد لوحظ أن تعديلات طفيفة في فهم النص قد جرت في السنوات الحديثة. فمما ظهر في هذه الأيام أن ابن قتيبة قد وصف نوعاً محدداً من القصيدة هو «قصيدة المديح» على أساس أنها النوع الأسلوبي –ما عدا المرثية– الذي استمر حياً في عصره. ومن الأمور ذات المعرفة العامة أيضاً أن توصيف ابن قتيبة للنسيب علي أنه مؤلف من وصف الديار الدارسة والبكاء على فقد المحبوبة، لا يعني استنفاد كل العناصر المحتملة الأخرى التي استخدمها الشعراء[٧]. يضاف إلي هذا أن الاهتمام الحديث في وصف ابن قتيبة للقصيدة قد برز بفضل النظريات والمنهجيات البنائية الجديدة. فميزته هي في كونه قد قدم القصيدة على أنها ذات وحدة وظيفية؛ فكل جزء فيها قد صمم بدافع من هدف الشاعر جلب المسرة للممدوح، والتأثير عليه. لقد أكدت الدراسات الحديثة ميزة ابن قتيبة هذه تأكيداً تاماً[٨].

يعد هذا التفسير بالنسبة لي خطوة مهمة لتقدير ميزة ابن قتبية، وسأتخذه حجة في بحثي هذا: ذلك أنني مقتنعة بأن فهمنا للنص ما زال قاصراً عن الوصول إلى غايته، فهو يتطلب منا إعادة تقييم في ضوء مزيد من الاستقصاء للنصوص الشعرية. إن محاولتي خوض هذا الاتجاه تتعامل مع جزء واحد فقط من القصيدة، وتستند إلي فحص مجرد لبعض من النصوص. وعلي الرغم من هذا التحديد فإنني آمل أن أقدم وقائع تؤيد الطرح التالي:

إن وصف ابن قتيبة للقصيدة لا يناسب أية قصيدة قيلت في زمن ما قبل الإسلام. يمكن لهذا الوصف، في الاستعمال، أن يناسب نماذج مختلفة من القصائد التي طورها الشعراء الأمويون حسب، أما في عصر ابن قتيبة نفسه فإن هذا النوع الموصوف من قصائد المديح قد أبطل مفعوله عملياً. وما دمت سأعود، في التحليل، إلي الأجزاء الملائمة من وصفه، فإن من الأفضل أن يرجع القارىء نفسه إلى النص، فبعد أن ذكر مقطع الديار والآثار الدارسة، ووضح معناه وأصله قال:

«... ثم وصل ذلك فشكا شدة الشوق، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لأنط بالقلوب. لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء؛ فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام. فإذا استوثق من الإصغاء إليه. والاستماع له عقَّبَ بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسُرى الليل. وحر الهجير، وإنضاد الراحلة والبعير، فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح»[٩].

يتطلب الأمر، قبل التحليل تقديم ملاحظات تمهيدية إجرائية ومادية في آن واحد. فالشعر العربي فيه على مدى عصوره، ميل قوي للتقليد، فالاتباع والإبتكار معاً استمرا في الوجود جنباً إلى جنب. كما أن هناك شعراء يحاولون دائماً إحياء المهجور من الأشكال حين يريدون إبراز مهاراتهم الشعرية. لهذا

السبب يستحيل، بدون فحص عملي لكل النصوص المتوافرة، التأكد من أن الملغى كلياً هو الموضوع التقليدي أم الأصلي المبتكر. لكن يبقي هناك مسألتان يمكن الإجابة عنهما ببعض الاطمئنان، كما أظن:

أولاهما: أن بالإمكان، عن طريق تحليل الأشكال المتزامنة من النصوص المختارة، تأسيس قاعدة لمعرفة أي نوع من الأشكال هو السائد، أو أي نوع منها هو النادر.

وثانيتهما: أن بالإمكان، بعد ربط نتائج المسح العملي للنصوص المتزامنة بعضها مع بعض، التأكد من الحقل الذي يمكن أن تجري فيه عملية التغيير. سيظهر عملياً، من خلال هذا النوع من الدراسة، أن التطور الشعري لم يكن مؤلفاً بفعل عوامل خارجية، أو عبقرية الشعراء الفردية حسب، ولكنه مؤلف أيضاً بتأثير قواعد جمالية ملازمة للشكل.

وتحقيقاً لغاية هذا البحث يمكن تقسيم تاريخ القصيدة إلي أربعة عصور هي:

أولاً: عصر ما قبل الإسلام.

ثانياً: عصر صدر الإسلام.

ثالثاً: العصر الأموي.

رابعاً: العصر العباسي.

لقد حللت من العصرين الأولين كل النصوص اللازمة لتأسيس الأنواع الرئيسة للقصيدة، لكنني لم أعمل لها مسحاً كاملاً، ولا تقويماً إحصائياً. فهذه النصوص المبكرة لا تعطينا -حسب رأيي- قاعدة يمكن الاستناد إليها في مثل هذا الإجراء. إننا، حتى لو كنا نميل إلي قبول معظم المواد الشعرية المبكرة على أنها صحيحة وسليمة، لا نستطيع استبعاد إمكانية التزييف، أو النحل أو الانتحال في حالات فردية معينة. أما بالنسبة للعصرين الآخرين فإن وضعاً مخالفاً قد جرى تبنيه. لقد اخترت ثلاثة شعراء من كل عصر والشعراء المختارون هؤلاء يعدون، في المفهوم العام - الوسيط والحديث- أبرز شعراء المديح في العصرين. وهم من الأموي: الأخطل(-حوالي ٩٢/٧١٠) وجرير(-١١٠/٧٢٨) والفرزدق(-١١٠/٧٢٨ أو-١١٢/٧٣٠). ومن العباسي: أبو تمام(-٢٣١/٨٤٥) والبحتري(-٢٨٤/٨٩٧) والمتنبي(-٣٥٤/٩٦٥). ستحلل قصائدهم(١٤٤ قصيدة للأمويين، و٥٩٣ للعباسيين) من الناحية الكيفية، والناحية الكمية أيضاً.

أما بالنسبة لفترة ما قبل الإسلام فالدليل فيها ليس جديداً. لقد اعتمدت، بشكل أساسي علي دراسة لي سابقة يمكن للقارىء أن يعود إليها للحصول علي معلومات أكثر تفصيلاً[١٠] وأخيراً أرغب في أن أشير إلي نقطة أخري هي أنني معنية بتاريخ النوع الأسلوبي عامة، وليس بقصائد خاصة. فالتحليل هنا موجه فقط للبنية السطحية للقصيدة. إذ من المعروف جيداً أن موضوعاً ما، أو عنصراً ما قد يكتسب وظيفة محددة في قصيدة واحدة محددة. أو يمكن أن يكتسب وظيفة تختلف باختلاف المستويات اللغوية التي يؤدى بها. سيستثنى مثل هذا النوع من المشكلات من هذا البحث.

أ) عصر ما قبل الإسلام:

إننا لا نعرف تماماً متى ابتكرت القصيدة البوليثيمية* ، وما هي العوامل التي استدعت اختيار موضوعاتها، أو تتابع هذه الموضوعات فيها. يظهر أن علينا في المرحلة الحاضرة من معرفتنا، أن نفترض، مبدئياً، أن أنواعاً أسلوبية مستقلة توحدت معاً في الوزن والقافية، ثم بالتدريج بدأت القصيدة تقرب أكثر فأكثر بين أبنية هذه الأنواع حتى تشكل في النهاية، نوع أسلوبي جديد للقصيدة ذو سمات محددة وخاصة به.

هناك إشارات في النصوص الشعرية المبكرة تدل على تطور للقصيدة ووحداتها الموضوعية. وهكذا فمهما كانت الوظيفة التي يوديها موضوع الناقة بصفته جزءاً من قصيدة المديح فإن من المؤكد أنه كان ينتمي في أصوله إلى فخر الشاعر بنفسه، حيث يأخذ وصفه ناقته ورحلته المهلكة في الصحراء مكاناً بارزاً في هذا الفخر. إن موضوع الناقة، جزءً من الفخر، قد تقدمه حرف (واورب) أو حرف (قد) متبوعاً بجملة

ماضية، شأنه في ذلك شأن أكثر موضوعات الفخر الشعرية. ويظهر، من ناحية أخرى أن الشاعر، في زهوه عن طريق وصف ناقته، واستعراض شجاعته في اختراق الصحراء، قد تشكل لديه عنصران منفصلان علي الرغم من أنهما متقاربان، بل غالباً مترابطان بطريقة يبدو فيها موضوع الرحلة مدخلاً لوصف الناقة[١١]. يبدو من المهم لي –حسب التطور الأخير في الدراسة– أن أفرق، منذ بداية التحليل بين هذين العنصرين المهمين اللذين سأدعوهما من الآن فصاعداً: «الوصف» و«الرحيل» أما صفاتهما العامة فهي كما يلي[١٢]:

١- يعد الوصف قسماً طويلاً في القصيدة، فهو يمتد عادة من عشرة أبيات إلى ثلاثين بيتاً(١٠-٣٠) وهو يتألف من شذرات وصفية، ووحدات حكائية تقدم على سبيل المقارنة. فالشاعر يصف جسد الناقة بتفاصيل موسعة أحياناً، مادحاً سرعتها وقوتها، وصبرها على المشاق. إن وصف الرحلة الصحراوية ليس غائباً بالطبع، لكن المغزى الحقيقي هو، دائماً، وصف الشاعر راحلته الممتازة. أما الوحدات الحكائية، أو الحلقات السردية التي يقارن الشاعر فيها ناقته بالثور، أو الحمار الوحشي، أو الظبي، أو النسر على قلة، فهي تتطور حسب مفهوم العيش في الحياة الصحراوية. إنها تقدم الحيوان البري، تماماً، مثلما يحيا ويتحرك داخل البيئة المحيطة به. وعلى الرغم من أن الوصف هو أساساً، موضوع للمفاخرة، لكنه، في وظيفته، يتجاوز مدح الذات. إنه واحد من الموضوعات الشعرية الجوهرية في الجاهلية، بل ربما أكثر العناصر الشعرية عمق أصالة في المجتمع البدوي[١٣].

٢- أما الرحيل فهو، بالمقارنة مع الوصف، قصير؛ إذ يستغرق حوالي بيتين إلى أربعة أبيات، كما أنه غير مكرر الحدوث مثلما هي حالة الوصف تأتي الرحلة كي تؤكد شجاعة الشاعر حين يكون وحيداً وسط مواقع الخوف أو عندما يكون في خطر مؤكد لحظة فقدانه الطريق إلى النجاة. هذا وإن مصير الرحلة مجهول لا يذكر، كما لا يذكر أيضاً وصف تفصيلي لخط مسارها.

لقصيدة المديح[١٤] في عصر ما قبل الإسلام عدد من الوجوه تشترك فيها مع أنواع أخري من القصيدة. فالنسيب، ووصف الناقة، سواء تبعهما مديح أو مفاخرة أو فخر مقرون بهجاء، يتألفان، بشكل عام، من أبيات متشابهة، ومن عناصر متماثلة التنوع. لكننا نلحظ –مع ذلك– مفاضلات بينهما: فمقطع الناقة يؤلف، عادة الجزء المهم في القصيدة، ويتطابق مع الوصف المذكور آنفاً، ثم من النادر أن يستهل موضوع الناقة ب(واو رب)، كما في حالة المفاخرة. هذا وإن الانتقال من النسيب إلى الوصف يتأثر، في أغلب الأحيان، بعنصرين يرتبطان بموضوع الغزل ويؤلفان صيغتين فنيتين رفيعتين ومعتمدتين على أساس أنهما خطوتا تخلص: الخطوة A1 ، والخطوة A2 ،[١٥] فالخطوة A1 تتألف من الإشارة إلى حزن الشاعر وشوقه بشكل عام، أو إلي عنصر الأطلال بشكل خاص. إن الشاعر في كلتا الحالتين مصمم على نسيان أمله، ومندفع في البحث عن الراحة لدى راحلته الجميلة المميزة. وإذا كان الانتقال من النسيب إلى الوصف غير محدد المعالم في الشعر، عمل الشاعر على إحداث التأثير نفسه، كما في الشطر التالي من المفضلية (رقم ٧٦، والبيت رقم ١٩) :

فسلِّ الهم عنك بذات لوثٍ ...*

كما أن الشاعر في حالات أخرى للخطوة Al يشير للآثار الصحراوية الدارسة(آلورد، النابغة رقم ٥ والبيت رقم٧):

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له

وانم القتود على عيرانة أُجدِ

يدل التعبير في البيت علي أن النسيب والوصف يؤلفان لغة سردية مستمرة؛ فالشاعر وهو في رحلته الصحراوية، يكتشف الديار التي هجرها أهلها: يتوقف في هذه الديار، ويتذكر محبوبته التي فقدها، وأخيراً يصمم على الاستمرار في رحلته.

أما الخطوة الأخرى A2 فنادراً ما تستخدم في قصائد المديح. إنها تشير إلى مقطع الابتعاد عن المحبوبة وهو أقل وروداً من مقطع الأطلال الذي يتكرر وروده مباشرة قبل مقطع المديح. فالشاعر إما أن يتأمل في حسن هذا الابتعاد، وفي حقيقة أن قبيلة محبوبته قد خيمت في مكان بعيد أو أن يراقب واقعياً، آثار ظعنها في الأفق البعيد. إنه بعد هذا، يعبر عن رغبته في أن تحمله إلينا ناقته القوية (المفضلية رقم ١١١ والبيت رقم ٣):

هل أبْلُغَنّها بمثل الفحل ناجية**

مقطع الناقة في كل من الخطوتين A1 وA2 كان قد تقدمه، وشكل حافزيته إيحاء بموضوع الغزل. يبدو أن النسيب والوصف يمثلان، أحياناً، رواية للأحداث بمرحلتين متعاقبتين لكن الاستدلال على ذلك لا يكون واضحاً دائما.

يصرح الشاعر في نهاية مقطع الناقة، عادة، بالجهة المقصودة لرحلته، وذلك بإعطائه اسم ممدوحه أو رتبته وسيدعى هذا العنصر الخطوة رقم B [١٦] على الرغم من وجود قليل من التغيرات في هذه الخطوة، فإن لها أيضاً صيغة تميز طبيعتها. ففي قصيدة النابغة التي عدنا إليها يشير الشاعر في نهاية المقطع إلي الناقة المذكورة في البيت الشعري السابق، وذلك بقوله:

فتلك تبلغني النعمان ...

إن تغير العنصر نفسه قد أكده البيت التالي من قصيدة للحارث بن حلزة (المفضلية رقم ٢٥ والبيت رقم ٩):

أفلا تعديها إلى ملك شهم المقادة ماجد النفس

فالاستهلال الغزلي في هذه القصيدة يتألف من مقطع الأطلال (الخطوة A1 والأبيات ٦-٧)، وهو في الوقت نفسه يدل ضمناً علي مواصلة الشاعر لرحلته. ولما كانت المرحلة B تعني الإعلان عن جهة رحلة الشاعر، فإننا نتلقى الانطباع بأن موضوعات النسيب والوصف، والمديح ذات التتابع السردي قد قوطعت بنصوص شعرية ذات طبيعة وصفية. مثل هذه المقاطعة ممكنة كما تدل علي ذلك قصيدة النابغة (رقم ٥). ثم إن ديوان النابغة أيضاً يحتوي علي قطعة شعرية صغيرة التقت فيها كل الوجوه الثلاثة ذات التتابع السردي بأقصر طريقة أسلوبية ممكنة (آلورد، قصيدة رقم ١٩):

٨- فلما أن رأيت الدار قفرًا
وخالف بالُ أهل الدار بالي

٩- نهضت إلى عُذافِرة صموتٍ
مُذكَّرةٍ تجلُّ عن الكَلالِ

١٠- فداءٌ لامرئ سارت إليه
بِعِذْرة ربها عمِّي وخالي

المتعامل مع موضوع الناقة في هذه الأبيات هو شاعر متأخر، لكن الأبيات هذه لا تدحض الرأي الذي أحاول إثباته، وهو أن قصيدة المديح قد تتصور، أحياناً أنها ذات تتابع سردي، أو أن التقنيات البنائية لقصيدة ما قبل الإسلام هي، بالمفهوم العام للمصطلح، تقنيات سردية إلى حد كبير. وعلى أية حال فإن مثل هذا التقليد لم يراعه الشعراء المتأخرون فتطور النوع الأسلوبي قد أخذ أدواراً مختلفة قادته إلى أن يفقد، بالتدريج أسلوبه السردي، وكذلك سماته الوصفية إلى حد ما. وأبعد من هذا نلاحظ أن قصائد المديح تتألف أحياناً، من مقطعين فقط هما: النسيب والمديح[١٧]، ثم إن هناك قصيدة مبكرة للشاعر علقمة تتألف من رحيل إلى الممدوح قصير ومندمج في المديح بالإضافة إلى الوصف. يمدح الشاعر في هذه القصيدة الحارث ملك الغساسنة بعد يوم حليمة عام ٥٥٤م (آلورد رقم ٢، والمفضلية رقم ١١٩). في طبعة الورد التي أجدها أكثر وثوقاً من المفضليات[١٨]، يتألف البيت الحادي عشر من الخطوة A1، تتبعه ثلاثة أبيات تصف ناقة الشاعر أما البيت الخامس عشر فيذكر جهة الرحلة إلى الحارث، متطابقاً في ذلك مع الخطوة B، وبعد بيتين من المديح يأتي الرحيل مؤكداً إجهاد الشاعر نفسه للوصول إلى ممدوحه الملك الغساني،

(الأبيات ١٧-٢٢).

إن الـرحيـل إلي الممـدوح، واختـلاطـه بـالمدح ظاهرتان غير مألوفتين في هذه الفترة المبكرة من العصر، فلربما كان علقمة نفسه هو مبتكر هذه التقنية الشعرية. أما في القصيدة الأموية فهي ذات سمة أسلوبية عامة؛ لذا أجد من الأفضل أن أعد وجودها في القصيدة الجاهلية المبكرة نوعاً من الانتحال.

حين تكون قصيدة المديح الجاهلية، أو«قصيدة القبيلة»- كما سأسميها من الآن فصاعداً- ثلاثية البناء، فإنها تتألف من مقطع موسع في وصف الناقة يرتبط، غالباً بالنسيب، وبالموضوع التالي له: المديح. وتستخدم أسلوب السرد سمة لها في ذلك كله. يتألف موضوع الناقة في هذه القصيدة، عادة، من وصف للناقة دونما إشارة للمديح. إن قصيدة القبيلة في العصر الجاهلي بهذه السمة الخاصة تدل بجلاء على أنها لا تتناسب ووصف ابن قتيبة.

السببان الرئيسيان اللذان يمنعان انطباق وصف ابن قتيبة علي قصيدة القبيلة هما: غياب الرحيل إلي الممدوح، وكذلك حقيقة أن لكل مقطع من هذه القصيدة استقلاليته الذاتية الخاصة به يستحيل -مع هذين السببين إيضاح أن قصيدة القبيلة هذه ذات النسيب، والوصف، والمديح هي القصيدة نفسها التي تصور ابن قتيبة وحدتها الوظيفية. إن وحدة القصيدة في عصر ما قبل الإسلام قد تحققت بوسائل أخرى مختلفة عن تلك التي ذكرها. آمل أن تكون هذه الحجج أكثر إقناعاً بعد مناقشة القصيدة الأموية.

ب) عصر صدر الإسلام:

أخشى أن يكون مصطلح «صدر الإسلام» مضللاً بطريقة ما؛ ذلك أنه استعمل ليشير إلى جيلين من الشعراء عرفوا في التراث العربي بالمخضرمين: أي الذين عاشوا في العصرين: الجاهلي، والإسلامي. إن تصنيف هؤلاء الشعراء على هذا النحو كان -حسب الرأي الشائع- لأسباب دينية. لكن ذلك غير مبرر من وجهة نظر أدبية فحتى لو كان الافتراض الأول صحيحاً، فإن الافتراض الثاني ليس بالضرورة أن يكون كذلك. ومن المحتمل أن يكون موضوعاً لبحث في المستقبل.

يبدو من السابق لأوانه. في المرحلة الحالية من معرفتنا، أن نرسم خطاً محدداً، لكن هناك إشارات متعددة ترينا أن بعضاً من الشعر الذي ألف خلال النصف الأول من القرن السابع الميلادي كانت له سماته المعينة الخاصة مثل شعر الذات الذي كان يتنامى في الإنشاء والأسلوب، وفي تعامله مع الموضوعات التقليدية والصيغ الجاهزة. إن هذا هو الذي يمكن للمرء أن يتوقع مزيداً منه؛ لأنه لا يعقل أن تكون العوامل الخارجية التي ساعدت على مجيء الإسلام غير ذات تأثير مماثل على الشعراء المعاصرين لتلك الفترة

لقد اعتدنا أن نشرح تغيرات كثيرة طرأت علي الشعر الأموي بتأثير الإسلام، وأن نتابع الانقلاب المفاجيء في المجتمع، لكنني مقتنعة بأن بعضاً من تلك التغيرات يمكن ردها إلى المرحلة الأسبق. ولكن هي بحاجة لأن تدرك بأنها كانت تتطور جنباً إلي جنب مع مجيء الإسلام[١٩].

وتظل قصيدة المديح -كما يظهر- حالة من السؤال الدائم.

استمر الشعراء المحترفون يستخدمون غالباً قصيدة القبيلة، خلال العقود الأولي من القرن السابع الميلادي، ولكن كان هناك ميل واضح لحذف موضوع الناقة، فحسان بن ثابت (-٤٠هـ/٦٦١م) شاعر الرسول الأول، مثلاً، ألف قصائده المدحية دون أن يضمنها مقطع الناقة. يضاف إلى هذا أن النوع الجديد للقصيدة كان مستمر الظهور ولكن ببطء كما هو واضح في ديواني شاعرين يعدان في مقدمة شعراء الأجيال التالية، وهما: الأعشى ميمون (-٧ أو ٨هـ/٦٣٠م)، والحطيئة (-حوالي ٤٠هـ/٦٦١م).

لقد وضع تاريخ الأدب الحطيئة في صف كعب بن زهير. وفي صف زهير نفسه[٢٠]، لكن من الواضح أيضاً أنه مدين للأعشى[٢١]، الذي كان، بالتأكيد، واحداً من

دراسات مترجمة

أكثر الشعراء في عصره أصالة وابتكاراً. إن قصائد هذين الشاعرين تبرز سمات متشابهة في التأليف، لذا سأستخدمها قاعدة للدراسة المسحية القادمة.

يتألف الديوانان من عشرين قصيدة مديح للأعشى، وثماني قصائد للحطيئة ليس من السهل تصنيف هذه القصائد دائماً، ذلك لأن بعضاً منها لا يتطابق مع نموذج شعري معين. قد ترتد هذه الاختلافات في القصائد إلى الأسلوب الذاتي لقصيدة ما بعينها، أو إلى غرض واحد خاص بها، لكن لا يمكن أيضاً استبعاد إمكانية وجود ثغرة أو في نص هذه القصيدة. من مميزات الأعشى أنه تعامل مع موضوع الناقة بأسلوب المفاخرة. لقد كان يقدمه على نحو دائم تقريباً (واو رب)، وأحياناً برحيل موجز وغير محدد قبل الوصف ولمزيد من الاستقصاء نقول: إن تقديمه(واو رب) للخطوة A1 وللخطوة A2 يعد نوعاً من عادته إضافة مشهد الشراب للنسيب ولهذا لا يمكن للصيغ التقليدية أن تستخدم هنا، لكن قد يفترض بأن هناك ميلاً لانقشاع التتابع السردي للنسيب والوصف معاً في قصيدتين له أدخل مقطع الناقة في الفخر. إنه لم يشكل فيهما مقطعاً فاصلاً بين النسيب والمديح (القصيدة رقم ٢٩، والأبيات ١٠– ١٥، والقصيدة رقم ٣٣ والأبيات ٢٥–٢٧) إن كلتا القصيدتين هاتين وثيقتا الصلة بدراسة أسلوب الأعشى، لكنهما لا تسهمان في دراسة تاريخ النوع الشعري للقصيدة بشكل عام، لذا فقد استبعدنا من التحليل وعلى عكس خصائص الأعشى فإن خمس قصائد من ديوانه يمكن تصنيفها على أنها من نوع قصيدة القبيلة. بينما هناك أربع قصائد للحطيئة، الذي يعد، عموماً، أكثر التزاماً في شعره بالشكل التقليدي، تنتمي إلى هذا النوع من القصائد٢٢ يضاف إلي هذا أن كلاً من الشاعرين قد ألف عدداً من الأنواع الشعرية البارزة الاختلاف. وقد وردت في نموذجين متباينين:

١– قصائد قبلية تتألف من الوصف بالإضافة إلى الرحيل إلى الممدوح.

٢– قصائد جديدة تتألف من الرحيل بدلاً من الوصف.

١– أما النوع الأول فيمكن عده شكلاً وسطاً بين قصيدة القبيلة والقصيدة الجديدة، فالوصف مؤلف بالطريقة المعتادة، لكنه يأتي مختزلاً نوعاً ما. وفي النهاية أضيف الرحيل، بما لا يتجاوز ثلاثة أبيات إلى خمسة، كي يؤكد المشاق، والصعوبات التي عاناها الشاعر في طريقه إلى ممدوحة. إننا نلاحظ في ديوان كل من الأعشى والحطيئة تقنيات متنوعة لتطور موضع الرحلة. هذه التقنيات يجب أن توضح علي أنها جزء موسع من الخطوة رقم B. يبدأ الرحيل أحيانًا، بالوصف ثم ينصرف، بمهارة، إلى هدف الرحلة دون خلل واضح. هناك مقطع من الوصف القبلي، قاله معاصر للأعشى يتألف من شكوى الناقة من الأين، ويخدم الخطوة B. وهو معروف جيداً (المفضلية رقم ٤٣، والبيت رقم ٨):

لما تشكت إليّ الأين قلت لها

لا تستريحي ما لم ألق مسعودا

لقد تطور هذا العنصر الشعري علي يدي الأعشى في انتقال مسهب من الوصف إلي المديح. فبعد وصفه ناقته (القصيدة رقم ١ والأبيات ١٦–٣٢ من ديوان الأعشى) تابع الشاعر في البيت (٣٣):

وتراها تشكو إلي...

ثم إن البيتين التاليين له يتألفان من أسباب الشكوى. وبعدهما يقول الأعشى لناقته:

٣٦– لا تَشتكّي إليّ من ألم النسـ

ـع ولا من حَفىً ولا من كَلال ِ

٣٧– لا تَشتكّي إليّ وانتجعي الأسـّ

ود، أهلَ الندى وأهل الفعال ِ

تتوسع الخطوة B في هذه القطعة من القصيدة من بيت واحد إلى خمسة أبيات (الأبيات ٣٣–٣٧) لكنها لم تؤلف رحيلاً منفصلاً عن الوصف والشاعر، في قصائد أخرى، يصرح بجهة رحلته في نهاية الوصف، مضيفاً إلى ذلك عظم المشاق والمخاطر في الرحلة أما المثال التالي فله أهمية خاصة، لأن الأعشى فيه يبدأ موضوع الناقة برحيل قصير يقوله على سبيل

المفاخرة، وينهيه برحيل ثانٍ يؤكد فيه جهوده للوصول إلى الممدوح، وفي نهاية الوصف (القصيدة رقم ٨، والأبيات ٢٥-٣٧) يذكر الشاعر ناقته قائلاً:

٣٨- تؤم سلامة ذا فانش
هو اليوم حمٌّ لميعادها

٣٩- وكم دون بيتك من صفصفٍ
ودكداك رمل وأعقادها

٤٠- ويهماء بالليل غطشى الفلا
ةِ، يؤنسني صوت فيادها

٤١- ووضع سقاءٍ وإحْقابِهِ وحلِّ حلوس وإغمادها

إن الوصف التقليدي والرحيل في هذه القصيدة يؤلفان موضوعين منفصلين كما يدل على ذلك الرحيل غير المحدد الذي ورد مدخلاً لمقطع الناقة. وهناك أنواع أخرى متعددة لموضوع الرحلة في ديوان الحطيئة تبدأ (واو رب) بعد قطعة قصيرة من الشعر تحتوي علي الوصف (قصيدة رقم ١٠، والأبيات ٩-١٦) يتضح من السياق أن (واو رب) لا تعبر عن فعل معتاد الحدوث هنا، ولكنها تُطوِّل رحلة الشاعر إلى الممدوح:

١٧- وليلٍ تخطيت أهواله
إلى عمر أرتجيه ثمالا

١٨- طويت مهامه مخشيةً
إليك لتُكْذِبَ عني المقالا

١٩- بمثل الحنيِّ براها الكلا
لُ ينزعْنَ ألا ويركضْنَ ألاًّ

٢٠- إلى ملك عادلٍ حكمه ....

الوصف السابق على هذه الأبيات (الأبيات ٩-١٦) قد تقدمته الخطوة A2 التي تعبر عن نية الشاعر زيارة محبوبته. فالشاعر بذلك، يدل على أن الرحيل في الأبيات هنا يؤلف موضوعاً جديداً ذا شكل منفصل تماماً عن الأول.

التقنية الشعرية التي تمزج الرحيل والمديح معاً وكذلك تكرار الحرف (إلى) بصفته مؤكداً جهة الرحلة، سيصبحان أسلوباً مفضلاً في الشعر الأموي، وبخاصة قصائد الفرزدق الذي كان راوية للحطيئة حسب بعض المصادر.

تقدم القطع الثلاثة المستشهد بها آنفاً أشكالاً مختلفة من التأليف؛ فالمثالان الأولان تطورا- كما يحتمل- بطريقة واحدة. لقد اتخذ الشاعر الخطوة B من قصيدة القبيلة نقطة انطلاقه، حيث أدخل عناصر من الرحيل التقليدي بهدف المفاخرة. وبذلك استطاع، بمهارة أن يغير من وظيفة هذا الرحيل، تندرج ثماني قصائد للأعشى، وقصيدتان للحطيئة ضمن هذا النوع من الشعر[٢٣].

٢- إن الوصف في النوع الثاني (القصيدة الجديدة) بصفته مقطعاً منفصلاً في القصيدة قد اختفى، وأن الرحيل إلي الممدوح قد حل مكانه، ولهذا يمكن القول: إن مقطع الناقة من بدايته إلى نهايته قد تشكل بدافع الرحلة إلى الممدوح ومهما كانت الوسائل التي عبر بها عن الوظيفة الجديدة لموضوع الناقة فإنها ما زالت بعيدة عن أن تكون تلك الوسائل الحرية بلغت الأنظار إليها.

يبدأ الأعشى، في أبيات الشعر التالية، موضوع الرحلة (واو رب) مشيراً إلي طول الرحلة، وزمنها فالرحلة في الأبيات تشكل وحدة تركيبية لغوية واحدة (قصيدة رقم ١٢).

٣٠- وبيداء يلعب فيها السرا
ب لا يهتدي القوم فيها مسيرا

٣١- قطعت، إذا سمع السامعو
ن للجندب الجون فيها صريرا

٣٢- بناجية كأتان الثميل
تُوفّي السُّرى بعد أينٍ عَسيرا

٣٣- جمالية تغتلي بالردافِ
إذا كذَّب الآثماتُ الهجيرا

٣٤- إلى ملك كهلالِ السما
ء أزكى وفاءً ومجدًا وخيرا

على الرغم من أن القطعة كلها تعد رحيلاً، فإن الشاعر أعاد إليها بعض العناصر من الوصف القبلي (الأبيات ٣٢، ٣٣). وأبعد من هذا نلاحظ أن موضوع الرحلة غير مذكور ذكر توكيد. ولكن يمكن اشتقاقه

فقط من البنية التركيبية للقطعة. هناك قصيدتان أخريان للأعشى مؤلفتان من التقنية الأسلوبية نفسها (رقم ٣٥ و ٦٨) لكننا نجد في غيرهما ذكراً لهدف الشاعر منذ بداية حديثه عن الرحيل. وفي القصيدة التي يمدح فيها الرسول (عليه السلام) يذكر الشاعر عادته في اتخاذ رحلات طويلة. وهو يفترض أن يُسْأل عن الجهة التي يقصدها (قصيدة رقم ١٧، والأبيات ٦-٧)، وفي جوابه يعود إلى ذكر ناقته:

٨- ألا أيهذا السائلي: أين يَمَّمَتْ

فإن لها في أهل يثرب موعدا

تؤلف الأبيات الثلاثة التالية لهذا البيت رحيلاً مع بعض سمات الوصف. كما في الأبيات المقتبسة سابقًا. ثم يختم الأعشى الأبيات بقوله:

١٢- فآليت لا أرثي لها من كلالة

ولا من حفىً حتى تزور محمدا

ففي هذه الأبيات، كما في القطعة المماثلة لها عند الحطيئة (قصيدة رقم ٣٣ والأبيات ٥-١٠) يبرز مقطع الناقة بوضوح على أنه رحلة إلى الممدوح لكن ما زالت فيه بقية آثار من الوصف القبلي السالف إن مجموع قصائد الأعشى الخمس، وكذلك قصيدة الحطيئة تستحق أن يطلق عليها مصطلح «القصيدة الجديدة» على الرغم من أنها ذات درجات متفاوتة[٢٤].

النتيجة المستخلصة من المسوحات السابقة هي أن تاريخ القصيدة يمكن أن يوجز بالطريقة التالية: تطورت قصيدة القبيلة خلال القرن السادس الميلادي إلى شكل متماسك، كان، في الأغلب ذا سمة سردية ووصفية، وقد كون بذلك وسيلة تخاطب ناجحة للتعبير عن حاجات المجتمع البدوي ومعاييره. وفي حوالي منتصف هذا القرن غدت القصيدة المدحية، بالتدريج، أكثر أهمية للشعراء المحترفين، الذين بدأوا نتيجة لهذا، يكيفون، بالوعي أو بالفطرة، القصيدة حسب متطلباتهم. إن مهمة جمع كل الأشياء معاً لم تكن بالمهمة السهلة، ذلك أن القصيدة أوحت بتفسخ شكل محكم البناء. لقد أجريت حلول متعددة لهذه المشكلة، كان لبعضها قيمة ثابتة تمثل أحد الحلول في تغيير الشكل التقليدي عن طريق حذف مقطع الناقة، وقد أنجز هذه الطريقة عملياً النابغة وزهير. تعد هذه الطريقة أفضل الأجوبة الواعدة عن المشكلة، كما سترى بعد قليل، لكنها كانت بحاجة إلي بعض الوقت كي يتأسس بها الشكل الثنائي للقصيدة نموذجاً يحتذى.

وتمثل حل آخر في حذف النسيب وجعل الرحلة مقدمة للمديح، لكنه كان أكثر الحلول زوالاً. من المحتمل أن يكون الحطيئة هو مبتدع هذا الحل لأن في ديوانه قصيدة على نموذجه (رقم ٤٩). وما دام هذا الحل حالة معزولة، فإننا قد نميل إلى أن نحكم علي القصيدة فيه بأنها غير تامة، ولكن هذه الحالة، بالنظر إلى التطور الأخير، تبدو بداية لتقليد جديد، ذلك أن المدح المقدم بالرحيل قد تكرر حدوثه في القصيدة الأموية، خصوصاً في ديوان الفرزدق الذي أشرنا إلى علاقته بالحطيئة.

إن آخر الحلول وأعقدها هو القصيدة الثلاثية التي تتضمن الرحيل بدلاً من الوصف إنها -حسب النصوص التي بين أيدينا- قد تطورت بدرجات فقط. إذا عدنا للنوعين اللذين ظهرا في ديوان كل من الأعشى والحطيئة وجدنا أن النوع الأول الذي أضيف فيه الرحيل إلى الوصف لم يرق للشعراء المتأخرين، فالإنجاز الأخير الذي تحقق في هذه الفترة هو النوع الثاني، أي القصيدة الجديدة، على الرغم من أنه ما زالت تنقصه الحاجة إلى بلوغ الكمال. لقد ألغي في هذا الشكل البناء السردي لقصيدة القبيلة ذات الارتباط القوي بين النسيب وموضوع الناقة. ثم إن طريقة مختلفة بدأت -كما يظهر- تتهيأ أولى مراحلها: أعني الوحدة الوظيفية كما تصورها ابن قتيبة، كان على الشعراء الأمويين جميعاً أن يساهموا في وضع اللمسات الأخيرة على تلك الوحدة عن طريق تأكيدهم سمات معينة فيها، وتقليلهم من العناصر الخاصة بالوصف القبلي الذي لا يخدم هدفهم، وهو الثناء على الممدوح.

ج- العصر الاموي:

كان القرن الإسلامي الأول مرحلة حرجة في تاريخ الأدب العربي لأسباب عدة، ففي الشعر الأموي تلاشى الثبات في وظيفة الشعر وبنائه الناتج عن التقليد الشفوي، كما أن الشكل المنظم -أي شكل القصيدة العباسية- المتأثر بنماذج العصور السابقة لم ينجز بعد. لقد قبل الشعراء المحترفون التقليد وتمسكوا به إلي حد ما، لكنهم شعروا بأنهم أحرار في التجربة وبأنهم، كذلك، قادرون على أن يتعاملوا مع العناصر والأنواع الشعرية التقليدية بتجرد تام لم يعرفه شعراء القبيلة في العصر الجاهلي[٢٥]. والنتيجة ظهور أنواع كثيرة من الأشكال، حيث رفض بعضها في الحال بينما استمر بعض آخر، وأصبح جزءاً من التقليد الأدبي الجديد. إن التعدد في اتجاهات التأليف وأساليبه: المحافظة منها والمجددة، قد انعكس كله في قصيدة المديح، فالنسيب والمديح قدما عدداً من العناصر الممزوجة مزجاً غير عادي. تستحق هذه العناصر دراسة خاصة تقتصر على العصر الأموي.

لم تستبعد كل عناصر قصيدة القبيلة بعد، ولكنها، اعتبارياً. تناقص طلب الشعراء لها. فالأخطل، الذي يعد أكثر شعراء البلاط الثلاثة محافظة هو وحده من ظل يستخدم الوصف القبلي بمشاهدة موسعة للحياة الصحراوية. بينما فضل جرير والفرزدق استخدام القصيدة الجديدة مع بعض الاختلافات. فالتطور الذي ابتكره الأعشى والحطيئة استمر في شعريهما، لذلك يمكن القول: كانت وظيفة المديح تعزز وجودها أكثر فأكثر في بناء القصيدة. سأعطي قبل المناقشة التفصيلية للقصيدة الأموية. مسحاً إحصائياً للأنواع الرئيسية لقصيدة المديح فالتناقض الجوهري يبرز بين القصيدة ذات المقطعين: النسيب، والمديح والقصيدة ثلاثية المقاطع سواء احتوت على الرحيل أم على الوصف، ولذا فإن الاختلاف بين قصيدة القبيلة، والقصيدة الجديدة لن يظهر في الإحصائية التالية؛ لكنه سيحلل وسيناقش تالياً ولكي تكتمل الأدلة فإن القصيدة التي تحتوي على المديح فقط -قد تتقدم الرحلةُ المديحَ أحياناً- سيحسب حسابها أيضاً. لقد عددت الأشعار التي تمتد أبياتها إلى عشرة فأكثر فقط، وذلك كي أستثني تلك الأشعار المرتجلة.

(١=مديح ٢=نسيب/مديح ٣=نسيب/رحيل أو وصف/مديح)

	١	٢	٣	المجموع
الأخطل	٣(١٢٪)	١٢(٤٦٪)	١١(٤٢٪)	٢٦
جرير	٤(١٠٪)	٢١(٥٢,٥٪)	١٥(٣٧,٥٪)	٤٠
الفرزدق	٣٩(٥٠٪)	١٣(١٧٪)	٢٦(٣٣٪)	٧٨
	٤٦(٣٢٪)	٤٦(٣٢٪)	٥٢(٣٦٪)	١٤٤

تخالف النسبة المئوية العالية للنوع رقم (٢) -قصيدة النسيب والمديح- ما أكده ر.بلاشير من أن القصيدة الثلاثية، أو القصيدة المنظمة التي وصفها ابن قتيبة كانت قد تأسست نموذجاً يحتذى في العصر الأموي[٢٦]، فقد كان الشكل الثنائي هو الغالب على شعر الأخطل وجرير. أما بالنسبة للفرزدق فإن ما يظهر في الإحصائية يعطينا انطباعاً خاطئاً، ذلك أن مقطع الناقة في قصائده، كما هو الشأن في قليل من قصائد منافسيه، هو في الغالب، قصير للغاية: إذ لا يؤلف أكثر من بيتين إلى ثلاثة أبيات هي مقدمة للمديح. إذا ما عددنا الشكل الثلاثي هو المؤلف فقط من القصائد ذات الأبيات الثلاثة فأكثر، علينا أن نعدل الفئتين الثانية والثالثة لتصبحا كالتالي: ٥٧ (٤٠٪) للثانية، و٤١ (٢٨٪) للثالثة. نستطيع بهذا التعديل أن نسوغ ما نخلص إليه وهو أن القصيدة الأموية كانت تتألف، في أغلب الأحيان، من مقطعين، أو من موضوع الناقة داخلاً بين النسيب والمديح. وهو الموضوع الذي غالباً ما كان يتناقص ليصبح مجرد مقدمة لمقطع المديح، يضاف إلى هذا أن حذف الشعراء للنسيب كان إجراءً مشروعاً.

وبصفه عامة فإن دواوين شعراء البلاط الثلاثة، متجانسة بالأحرى، ما عدا تفضيل الفرزدق الواضح

للنوع رقم (١). إن هذا –لمزيد من الإيضاح– يعود إلى حقيقة أنه ألف عدداً ضخماً من قصائد المديح الموجزة (١٠-٢٠ بيتاً)، والتي بعد حذف النسيب منها مقبولاً، لكن هناك حجة أخرى، أو ربما أكثر من حجة للتوضيح، فالفرزدق غالباً ما يجعل الرحلة مقدمة للمديح، أو يدخلها بعد بعض أبيات المديح. هذه التقنية الأسلوبية التي وجدت أيضاً في قصيدتين من النوع رقم (١) للأخطل ولجرير، يمكن أن يكون الحطيئة الذي زعم أن الفرزدق راويته، هو مبتكرها وبناءً على هذا يمكن القول: إن تفضيل الفرزدق للقصيدة الخالية من النسيب كان بسبب تأثره بأستاذه السابق عليه. علينا أن نلاحظ، أيضاً، أن الرحيل قد وجد أحياناً داخل المديح في القصيدة الثنائية٢٧.

تدل كل هذه التفاصيل علي ما في ذهني من أن الرحيل في الشعر الأموي توقف عن كونه موضوعاً مستقلاً، لكنه عد جزءاً من موضوع المديح أرغب، أخيراً، في أن أبين أن القصيدة الثنائية كانت تؤلف، عادة دون أي ارتباط بين النسيب والمديح. إننا نادراً ما نلاحظ بيتاً أو صيغة للانتقال بين المقطعين، على عكس ما كان عادةً عند شعراء ما قبل الإسلام أمثال النابغة وزهير اللذين بذلا جهوداً كبيرة لإيجاد رابط بين الموضوعين في بعض قصائدهم ثنائية الشكل على الأقل. هذه العوامل وغيرها تجعلنا نفترض أن وسائل البناء في الشعر الأموي قد تغيرت.

أما بالنسبة للقصيدة ذات الشكل الثلاثي فإن هناك وجوهاً متنوعة ومتباينة تستوجب الملاحظة. هناك حالتان تقليديتان محدودتان ومقصورتان، غالباً، علي ديوان الأخطل الذي كان أكثر ولاء من زميليه للتقليد القبلي. إنه في الوقت نفسه، شديد التأثر بالأعشى من عدة جوانب: لهذا ورد موضوع الناقة في واحدة من قصائده متداخلاً مع الفخر (ص ص ١١٢-١٢٠) لقد استبعدت هذه القصيدة من التحليل شأنها شأن قصيدتي الأعشى المتماثلتين معها في الأسلوب، واللتين أشرنا إليهما في السابق. ألف الأخطل قليلاً من القصائد على الأسلوب الموصوف تالياً، لكن معظم قصائده المدحية، سواء منها ما تماثل مع قصيدة القبيلة، أو مع القصيدة الجديدة لفترة صدر الإسلام، تحتوي علي الرحيل المقدم (واو رب)، والمنتهي بالخطوة رقم B . إن كلا الحالتين اللتين ما زالتا تعتمدان، أساساً، على الأسلوب السردي والأسلوب الوصفي، ليدلان على الروح المحافظة لمؤلفهما الأخطل. حين أدعو الأخطل بالمحافظ فإنني لا أعني أن كل شعره ذو أسلوب ينتمي إلى ما قبل الإسلام أو إلي صدر الإسلام. فهناك وجوه عدة تشير إلى أن ينتمي إلى العصر المتأخر عنهما، ولكن حين مقارنتنا إياه بمنافسيّه الآخريْن نجد أن مساهمته في تطور النوع الأسلوبي للقصيدة كان قليلاً.

تحتوي قصائد المديح التي ألفها كل من جرير والفرزدق إما على رحيل قصير مؤلف من بيتين إلى ثلاثة أبيات. أو وصف مفصل لرحلة الشاعر إلى ممدوحه يصل إلى عشرة أبيات. ومن النادر أن نجد في هاتين الحالتين أي ارتباط بالنسيب. لقد استخدمت (واو رب) في بداية الرحلة، ولكن نادراً ما استخدمت في قصائد تشير إلى ناقة الشاعر الممتازة[٢٨]. إن الرحيل الأموي، عكس الوصف القبلي، لا يعطي الانطباع بأنه موضوع مستقل، لكنه يظهر علي أنه أحد العناصر التي يتشكل منها المديح، فصفاته العامة كالتالي: لا يترك الشاعر، منذ البداية إليالنهاية، أي شكل في الاتجاه المقصود لرحلته. إنه في أغلب الأحيان يذكر، في استهلال شعر اسم ممدوحه، أو رتبته ومقامه، أو مكان إقامته، أو يرفع الشعر إليه مباشرة مستخدماً عبارة (إليك، إليكم). وهو في بعض الأحيان، يقسم أن يزور المدوح مهما كان سكنه بعيدا. إن مصير الرحلة، غالباً ما كان يعاد ذكره في النهاية. وقد يذكر هذا المصير، أحياناً، في أثناء الحديث عن قيمة الرحلة الصحراوية إلى الممدوح.

إن التغير في وظيفة الناقة يبدو أكثر وضوحاً حين ذكر الشاعر للإبل عامة أو لراحلته (ركابنا) بدلاً من

ناقته هو خاصة. ففي وصفه للإبل عامة كان يركز كلياً، على آثار التعب والصعوبات التي واجهتها. أما بالنسبة للرحلة الصحراوية فإن الشاعر لم يكن يتناول، بإسهاب المخاطر والجهود التي بذلها هو نفسه لتجاوزها حسب، لكنه أيضاً كان يعطي، في بعض الأحيان، بياناً تفصيلياً للمسار الذي سلكته الرحلة، وذلك كي يؤكد طول المسافة التي قطعها إلى الممدوح. ثم إن الرحيل في بعض القصائد كان يختلط تماماً بالمديح أو يأتي بعد بيت أو بيتين من أبيات المديح. وهذه الطريقة هي التي كان الفرزدق يفضلها.

يمكن للقطعتين التاليتين أن تكونا مثالين صالحين لتوضيح الرحيل الأموي الموصوف. يتألف المثال الأول مما قد أسميه «الرحيل الوصفي» Descriptive وهو الشكل الخاص بجرير. فقصيدته التالية موجهة لمديح الخليفة يزيد بن عبد الملك (ص ص ٣٨٥-٣٩١) ومنها قوله:

١٨- لما ارتحلنا، ونحو الشام نيتنا
قالت جعادة: هذي نية قذُفُ

١٩- كلفت صحبي أهوالاً على ثقة
لله درهم ركبًا، وما كلفوا

٢٠- ساروا إليك من السَّهبى ودونهم
فَيْحان فالحَزْنُ فالصمانُ فالوكَفُ

٢١- يُزْجُونَ نحوك اطلاحًا مخدَّمةً
قد مسَّها النكب والأتقان والعجفُ

٢٢- في [29] سير شهرين ما يطوى ثمائلها [30]
حتى تُشدَّ إلى أغراضها السُّنُفُ

ويستمر الوصف في بيتين لاحقين، أما المثال الثاني فسيعطي فكرة عن «الرحيل البلاغي» Rhetorical وهو المفضل عند الفرزدق. والمثال من قصيدة له خالية من النسيب وموجهة لمدح بلال بن أبي بردة. يتحدث الشاعر إلى ناقته فيقول: (ص ص ٧٠-٧١)

١- وإن بلالاً إن تلاقيه سالمًا
كفاكِ الذي تخشين من كل جانب

٢- أبوه أبو موسى خليل محمد
وكفاه غيث مستهل الأهاضب

٣- إليك رحلت العنس حتى أنختها
إليك، وقد أعيت على كل ذاهب

٤- وقد خبطت رحلي عليها مطيتي
إليك، ولم تعلق قلوصي بصاحب

٥- فقلت لها: زوري بلالاً فإنه
إليه انتهى، فأتيه بي، كل راغب

فمزج الرحيل بالمديح في هذه القطعة، وكذلك استخدام عبارة (إليك)، هما من خصائص أسلوب الفرزدق[31].

كلا المثالين السابقين يشبهان، إلي حد ما، الرحيل في عصر الإسلام، ولكن هناك أيضاً تطوراً معيناً فيها، ففي القصيدة الأموية أسقط كل ما بقي من الوصف القبلي، كما أن الرحيل فيها صمم ليخدم، بالكامل، وظيفة المديح. وهكذا، فإن مقطع الناقة، منذ أن كان جزءاً من المفاخرة حتى هذه المرحلة الأخيرة المعروفة لنا، قد أصبح عنصراً أساسياً في المديح.

وبهذه اللمسة الأخيرة التي أضافها شعراء البلاط الأمويون إلي القصيدة. يغدو الانتقال من «قصيدة القبيلة» إلى «قصيدة البلاط» كاملاً. ولم يعد هناك من شك أيضاً في أن هذا الشكل هو الذي كان قد وصفه ابن قتيبة. إن قوله الذي اقتبسناه سابقاً يتناسب تماماً مع الرحيل الأموي في حالته الوصفية. ومن الواضح أن أكثر الوصف القبلي والرحيل الأموي يشكلان موضوعين مختلفين في المحتوي والمهمة. ومن الممكن الإتيان بحجة أخرى تؤيد ما تذهب إليه من خلال فحص وصف ابن قتيبة نفسه للنسيب الذي يلائمه النوع الأول (رقم ١)، فالشاعر-حسب رأيه- يتناول بالتفصيل حزنه وشوقه (فرط الصبابة والشوق)، كي يرقق قلوب مستمعيه وكي يحمل ممدوحه على جميل مساعدته، إن هذا يتناسب وتكرار النسيب الأموي الذي تأثر بالشعر الغزلي المعاصر له، لكنه من الصعب أن يناسب الاستهلال العشقي للعصر الجاهلي. ذلك أن الشاعر في عصر ما قبل الإسلام لم يكن قادراً بعدُ على أن يتملّى مشاعره ليصفها وصفاً مطولاً، فعقله

متجه مباشرة إلي العالم الخارجي لا الداخلي، ففي حديثه عن صبره وحزنه يتعامل، أساساً مع ما يتعلق بهما ظاهرياً: مثل الدموع، وعدم النوم ليلاً وبعد بيان مشاعره يعود حالاً إلى حاجاته المادية المحيطة به. أما استبطان المشاعر، والتعامل معها بما يلائمها في الشعر فذلك من إنجازات العصور المتأخرة. لهذا السبب كان الاستهلاك العشقي للعصر الأموي أكثر ملاءمة لرؤية ابن قتيبة في القصيدة من النسيب في عصر ما قبل الإسلام.

وبناء على هذا كان بلاشير مصيباً تماماً في افتراضه أن القصيدة الأموية تعد نموذجاً خدم النقاد المتأخرين. على الرغم من أنه أخطأ في البرهنة علي ذلك حين قال: إن الشكل الثلاثي للقصيدة قد كُيِّف في هذا الوقت ليكون نموذجاً يحتذيه الشعراء[٣٢]. فعكس ما ذهب إليه هو، في اعتقادي الصحيح. فالقصيدة الثلاثية، أي القصيدة المؤلفة من ثلاثة مقاطع. هي خاصية جاهلية فمنذ بداية القرن السابع الميلادي تغيرت وظيفة الناقة وبدأت بالفعل عملية إحلال القصيدة الثنائية محل القصيدة الثلاثية. وفي الفترة الأموية اقتربت القصيدة الثنائية من أن تكون نموذجاً يتبع، كما هو واضح من خلال شكلين للتأليف: الأول إلغاء كل الرحيل تماماً والثاني: الميل لإنقاصه حتى أصبح مجرد صيغة تتقدم المديح.

يمكننا من خلال التحليل السابق، استخلاص حجة غير مباشرة نؤيد بها أصالة شعر ما قبل الإسلام. فبلاشير، في كل مكان من كتابه: تاريخ الأدب العربي[٣٣]، يعبر عن وجهة النظر القائلة بأن قصائد عصر ما قبل الإسلام قد حرفت أو عدلت في فترة روايتها بما يتناسب والقصيدة النظامية التي جاء علي ذكرها ابن قتيبة. نستطيع القول ونحن متأكدون: إن افتراضه هذا لم يكن له أساس في عموم ذلك الشعر، وإذا كان موجوداً فهو محصور في حالات خاصة.

وبناء على ما تأسس للتوِّ، فإن قصيدة ما قبل الإسلام، أو قصيدة القبيلة تشكلت من أنواع مختلفة من الشعر وهي مرحلة التطور السابقة التي استفادت منها، بالتدريج، القصيدة الأموية في انبثاقها. إذا كان هذا صحيحاً، فإن قصيدة ما قبل الإسلام يجب أن تكون موثوقة الشكل صحيحته.

د) العصر العباسي:

قصيدة المديح في العصر العباسي هي بلا شك، واحدة من أكثر القصائد إشعاعاً في الشعر العربي الوسيط، أما بالنسبة لمقطع الناقة فيها فإنه –على أية حال– لم يعد أكثر من خاتمة للمطاف.

هناك أدلة كافية في شعر كل من أبي تمام والبحتري، والمتنبي تشير إلى أن تطور القصيدة في هذا العصر كان استمراراً للسير على الخطوط التي كانت قد ظهرت في الفترة الماضية. فالقصيدة العباسية، في سماتها العامة، أكثر تنظيماً في بنائها من القصيدة الأموية، كما أنها أيضاً أكثر شكلية، وأعظم هالة في الأسلوب. إنها في الغالب طويلة جداً. وقد يعزى هذا الطول إلي نية الشعراء توسيع المديح. فالنسيب يشكل، عادة، ربع القصيدة أو ثلثها، لكنه نادراً ما تجاوز خمسة عشر بيتاً، حتى لو بلغت القصيدة أكثر من ستين بيتاً٣٤. وإذا ما قارنا نسبة الأنواع المختلفة من القصائد في هذا العصر، بتلك التي في العصر الأموي، لاحظنا أن تغيرات مهمة قد طرأت عليها هنا. يمكن القول، من خلال تجميعنا للأدلة الإحصائية بنفس الإجراء الذي اتبعناه في الجزء السابق من هذه الدراسة: إن القصائد ذات الأبيات العشرة فأكثر هي التي تحسب. لقد عددت كل القصائد التي من النوع الثالث (رقم ٣)، والتي تشير إلى موضوع الرحلة قبل المديح، حتى لو اختصرت إلى شطر واحد.

	١	٢	٣	المجموع
أبو تمام	٣٠(٢٤٪)	٥٨(٤٦٪)	٣٨(٣٠٪)	١٢٦
البحتري	٤٦(١٢٪)	٢٥١(٦٩٪)	٦٨(١٩٪)	٣٦٥
المتنبي	٢٨(٢٧٪)	٦٠(٥٩٪)	١٤(١٤٪)	١٠٢
	١٠٤(١٨٪)	٣٦٩(٦٢٪)	١٢٠(٢٠٪)	٥٩٣

لم يكن شعراء البلاط الثلاثة هؤلاء من الجيل

نفسه؛ فأبو تمام كان أستاذاً للبحتري، وأما المتنبي فهو أصغر من الأخير بحوالي جيلين. من الظواهر التي تبرزها اللوحة أن استخدام الرحيل قد تراجع بمرور الزمن، فلو عدنا في خط هذا التطور إلى الماضي لبدا لنا الانحدار أكثر وضوحاً. فأبو تمام الأقرب زماناً إلى زملائه الأمويين لم يكن استخدامه للرحيل أقل منهم فحسب، ولكنه أيضاً كان أكثر من استخدام البحتري له، وذلك قياساً إلى النسبة المئوية لوروده عند كل منهما. وإذا ما اعتمدنا على المقارنة في طول أبيات موضوع الرحلة وجدنا أيضاً أنه استمر في التناقص بشكل مؤثر.

وبالأحرى فقد استمر الرحيل المؤلف من خمسة أبيات إلى عشرة (٥-١٠) بالورود في العصر الأموي، بينما لم تتجاوز أبيات الرحيل في العصر العباسي، وفي حالات قليلة، أكثر من خمسة أبيات في حدها الأعلى. إن متوسط طول أبياته في شعر أبي تمام بيتان إلى ثلاثة (٢-٣)، وفي شعر البحتري والمتنبي بيت واحد إلى بيتين (١-٢) بل ربما لا يزيد. في بعض الأحيان على شطر واحد.

وهكذا يمكن القول بثقة: إن الشكل الثنائي للقصيدة كان نموذج العصر العباسي. وبكلمات أخرى، فإن ابن قتيبة، وهو معاصر للبحتري، قد وصف الشكل الذي كان قد ألغاه شعراء عصره.

ومن خصائص القصيدة العباسية أنها احتوت على وصف الحصان، أو الرحيل على الخيل بدلاً من موضوع الناقة. جاءت المخالفة الأولى بدافع من الشعراء في طلبهم الحصان، أما المخالفة الثانية، فيمكن عدها محاولة لتكييف الشكل التقليدي بما يتلاءم والأوضاع الجديدة. وعلى أية حال، كلتا المخالفتين نادرتا الحدوث للغاية. يمكن عد وصف المتنبي للرحلة سيراً على الأقدام (ص ص ٨-١١، والأبيات ١١-١٤) نوعاً من تهكمه على الرحيل التقليدي. لقد عدت قصيدة المتنبي هذه ضمن النوع الثالث (٣).

ويظهر من خلال اللوحة أيضاً أن المديح بدون النسيب هو، بالمقارنة، أكثر وروداً في هذا العصر منه في العصر الأموي. ثم إن الطريقة التقليدية بضرورة أن تتقدمه رحلة قد توقفت على كل حال. لقد استخدم الشعراء الثلاثة كلهم النوع الأول (١) في معرض حديثهم عن مناسبات مهمة، وفي قصائد المديح التي مدحوا بها أعياناً من الطبقة العليا. وهكذا كان أغلب سيفيات المتنبي -أشهر قصائده في سيف الدولة أمير حلب- قد ألف دون نسيب. لهذا السبب ولغيره من السمات في شعره كان متوافقاً تماماً مع الميول الأساسية لعصره. ومن هنا فإن التأكيد الذي غالباً ما تكرر بأن المتنبي لم يتوافق ونماذج الشعر العربي لا أساس له من الصحة، كما يبدو لي، لكن الصحيح هو أن شعره يقدم مميزات أصيلة عدة، كما ظهر من خلال تهكمه على موضوع الرحلة. وعلى أية حال فإنه في بناء قصائده كان، ببساطة، قد استمر وارتقى بالتطور الذي بدأ بالفعل، إذا ما أردنا أن نكون دقيقين، خلال حياة الرسول (عليه السلام). عرف الشعراء الثلاثة الذين درسناهم في هذا المبحث: عموماً، بالكلاسية الجدد، فهم، عملياً، حاولوا إعادة الحياة للأشكال الكلاسيكية في عصر ما قبل الإسلام. وبمقارنتهم ببعض المحدثين في القرن الثامن الميلادي، أمثال بشار بن برد، أو مسلم بن الوليد، أو أبي نواس، فإنهم يظهرون بالتأكيد، أكثر محافظة، وأقل ميلاً لاتباع ما تمليه عليهم التجارب. فالقرن التاسع الميلادي هو فترة الإحياء.

يبدو أن الموضوع الرئيسي، الذي كان يشغل بال شعراء المديح، هو ابتكار أشكال مناسبة لمدح الحاكم ورجال حاشيته العظام. ولتحقيق هذا المطلب جعلوا القصيدة الأموية بداية انطلاقهم. ثم شكلوها حسب مطالبهم العملية، والذوق الفني لعصرهم. إن مصطلح الكلاسيين الجدد Neo-Classicists الذي يعني تقليد نماذج بطل استخدامها، والعودة بالحركة بالكامل إلي الوراء، هو مصطلح خاطئ، ويجب أن يستبدل به مصطلح آخر أكثر ملاءمة في التعبير[٣٥].

الخلاصة

كان هذا التحليل محدود المدى والمادة، لذا فهو بحاجة لأن يستكمل في بحوث أخرى. إن تطور قصيدة المديح -كما استقر في ذهني- يمكن إجماله بالآتي:

ألفت القصيدة في عصر ما قبل الإسلام، في أغلب الأحيان، من ثلاثة مقاطع مستقلة (النسيب، ووصف الناقة، والمديح)، وقد ترابطت معاً بتقنيات الأسلوب السردي. لم يكن تحديد مقطع الناقة، بأي شكل، صادراً عن وجهة نظر مدحية، فهو هنا كما في الأنواع الأخرى للقصيدة يشكل تعبيراً عن حياة القبيلة، والمجتمع القبلي. لقد دعوت هذا الشكل للقصيدة بـ «قصيدة القبيلة». بدأ التغير الحاسم في وظيفة مقطع الناقة بأخذ مكانه في النصف الأول من القرن السابع الميلادي، أي خلال جيلين ممن عرفوا بالمخضرمين، كما دل على هذا شعر كل من الأعشى ميمون، والحطيئة. لقد برز بالتدريج شكل جديد للقصيدة متوازياً مع «قصيدة القبيلة». كان وصف الناقة في هذا الشكل قد استبدل به تقدير الشاعر رحلته إلى الممدوح. لقد عادت عناصر الوصف السابق للناقة إلى الرحيل في مرحلة مبكرة. هذه هي المرحلة الأولى في تحول «قصيدة القبيلة» إلى «قصيدة البلاط» كما استقرت في الفترات الأخيرة. وبدأ، في الوقت نفسه، الشكل الثنائي المؤلف من النسيب والمديح يحل محل الشكل الثلاثي.

أما في العصر الأموي فقد أصبحت «قصيدة القبيلة» على وشك التلاشي، مع أن الشعراء المحافظين استمروا في استخدامهم لها، بدأنا نلاحظ أن القصيدة الجديدة، برحيل موسع يؤكد جهود الشاعر للوصول إلى ممدوحة، تأخذ مكانها في أغلب الأحيان. فالرحيل الأموي صمم تماماً على أساس أداء الوظيفة المدحية، فكل عناصر وصف الناقة القبيلة التي لم تكن تسهم في هدف الشاعر التأثير على الممدوح قد استبعدت. هذا ونجد، أحياناً، أن موضوع الرحيل قد أدخل في المديح أو امتزج به.

وهكذا توقف موضوع الناقة عن أن يشكل مقطعاً مستقلاً في القصيدة، ولكنه ظل جزءاً من المديح، أما الشكل الثلاثي فإنه لم يؤلف، على أية حال. نموذجاً يحتذى. لقد استبدل به الشكل الثنائي للقصيدة الذي كان يؤلف بدون رحيل، أو برحيل قصير لا تتجاوز أبياته البيتين أو الثلاثة. أضف إلى هذا أن حذف النسيب يبدو بديلاً مشروعاً بالنسبة لشعراء المديح في هذه المرحلة.

تناقص الرحيل أكثر في «قصيدة البلاط» العباسية، وقد طال ذلك التناقص طول الرحيل، وعدد مرات استعماله. وعلى الرغم من أنه استمر يستعمل صيغة لمقدمة المديح، فإن لدينا المسوغ لأن نقول: إن القصيدة الثنائية كانت تشكل نموذجاً لقصيدة المديح، العباسية.

من الأمور التي تستوجب التأسيس هنا أيضاً، أن وصف ابن قتيبة للقصيدة لا يلائم «قصيدة القبيلة»، ولكنه يتماثل وقصيدة المديح في العصر الأموي. أما في زمن ابن قتيبة نفسه. فإن هذا الشكل قد اختفي فعلاً.

يمكن ملاحظة تطور القصيدة، ابتداء من الجاهلية حتى القرن العاشر الميلاد، من خلال تتبع مراحله المتلاحقة التي تؤلف خطاً متصلاً، على الرغم من وجود قليل من الانحرافات عنه. فليس هناك جيل من الشعراء كان مجرد مقلد لجيل آخر. إن كلاً من الجيلين قد ساهم في إيجاد بعض التغيرات في محتوى النوع الأسلوبي وبنائه. لقد فقدت القصيدة خلال عملية التغيير هذه، أسلوبها السردي وأيضاً سماتها الوصفية إلى حد ما، ثم غدت، بشكل رئيسي، بلاغية الأسلوب، مدنية الطباع. وبناء على هذا يمكن القول: إن الوحدة السردية لقصيدة القبيلة قد استبدلت بها وحدة الوظيفة.■

- عنوان البحث في الانجليزية

The camel-Section of the Panagyrical» «ode

وقد نشر في :

Journal of Arabic literature. Vol.XIII. Leiden, E.J.Brill, 1982,pp1-22.

تستخدم الباحثة في هذا البحث لفظتين هما: Camel (الجمل) و She-camel (الناقة). ولما كان وصف الشعراء في العصر الجاهلي -على الأغلب- مصروفًا للناقة دون الجمل، فقد أعطيت اللفظين السابقين في الترجمة اسمًا واحدًا هو «الناقة».

١- المصطلحان: «قصيدة القبيلة Tribal ode» و«قصيدة البلاط Courtly ode» متوافقان مع الكلمتين الألمانيتين Stammesqaside و Hofqaside اللتين استخدمتهما في أماكن متفرقة من بحوثي. وهما -لمزيد من الاستقصاء- متوافقان مع: القصيدة البدائية Primary qasida والقصيدة الثانوية Secondary qasida كما اقترحهما محمد بدوي في بحث جديد عنوانه: من القصيدة البدائية إلى الثانوية. وقد نشر في مجلة الأدب العربي Journal of Arabic Literature المجلد الحادي عشر XI عام ١٩٨٠ ص١-٣١. لكن هناك نقطة خلاف مهمة هي أن بدوي ميز بين القصائد من مختلف العصور أما أنا فأحاول أن أميز بين شكلين محددين للقصيدة.

٢- Ibn Qotaiba, liber poesis et poeterum. Ed. M.J.ed Goje, Lugduni Batavorum 1904, p. 14f.

٣- Beitrage zur kenntnis der poesie der alten Araber, Hannover 1864 (Reprint Hildesheim 1967)p.18ff.

٤- أشار ج.إي. فون جرونباوم قبل نصف قرن إلى أن وصف أبن قتيبة للقصيدة لا يناسب معظم قصائد ما قبل الإسلام. (أنظر: Die wirklich keitwette der fruharab fruharabischen Dichtung.Wein 1937, WZKM Beiheft 3,p193ff.

كما أن بلاشير كان مصيبًا حين أشار إلى أن موضوع الناقة قد اختفى من القصائد العباسية المتأخرة. أنظر:

Abou t -Tayyib al -Motanabi, Paris 1935. Hegire (un poete arabe du IV Siecle de I Siecle de J.c.) (X

٦- لقد طرح هذه الفكرة بوضوح غارسياغومس في: Garcia Gomez (Convencionalismo e insiseridal en la poesia. AL-Andalus V 1940, pp.31-43, cf.p.377)

٧- إنني قلقة من الحقيقة التي تقول: إن ابن قتيبة قد استخدم مصطلح «نسيب» ليعنى به فقط بكاء الشاعر على الأطلال الدارسة، وليس مقطع الاستهلال الغزلي بكليته، لكنني لا أستطيع أن أرى أننا لن نجني شيئًا إذا ما غيرنا منهجية اصطلاحية مستقرة، وقد يكون من الأولى أن نأخذ مثالاً على ذلك حال الباحثين العرب في عدم إجماعهم بتاتًا حول استخدام مصطلح زنسيبس.

٨- انظر كما أبو ديب في مقالته:

Towards a Structural Analysis of pre-Islamic Poetry JMES VI 1975,pp. 148-184. cf pp.148 and 179 .J.E. Bencheikh, Poetique arabe. Essai Sur les voies d'une creation, paris 1975,pp.116-119.

يؤكد أبو ديب -على ايه حال- أن عدَّ نص ابن قتيبة وصفًا نقيًا أمر بعيد عن التأييد، فهناك أدلة كثيرة تثبت نيته تزويدالشعراء بنموذج يمكنهم تقليده.

٩- تقول الباحثة هنا: أقتبست هذه الترجمة من ينكلسون في كتابه:

A litrerary History of the Arabs, Cambridge, 1930, p77f.

أما أنا فعدت في النص العربي إلى كتاب:

Moqaddimatu Kitabi S-Sir W. S-suara, by Gadefroy-Demomynes. Paris 1947.

(المترجم)

١٠- Renata Jacobi, Studien Zur poetik der altarabischen Qaside Wiesbaden 1971.

* القصيدة البوليثيمية Polythematic هي القصيدة ذات الموضوعات المتعددة، وهي تختلف عن القصيدة المونوثيمية Monothematic ذات الموضوع الواحد. (المترجم).

١١- أنظر على سبيل المثال قصيدة امرئ القيس رقم ٤ بيت رقم ١٨ وما بعده.

١٢- ياكوبي (مرجع سابق) ص ص ٥٣-٦١.

١٣- لـقـد درس هـذا الجانب أ. حـمـوري A.Hamori في بحثه:

«The poet as Hero»

in: on the Art of Medieval ArabidLiterature, N.J.1974,pp.3-30.

١٤- انظر: ياكوبي (مرجع سابق) ص ص٨٨-١٠٠ و١٠٤-١٠٥.

لقد أطلقت على هذا النوع من القصائد مصطلح «قصيدة التكسب».

١٥- أنظر: يا كوبي: المرجع السابق ص ص ٤٩-٥٣ حيث استخدمت هناك مصطلح «الارتباط».

* الشعر المثقب العبدي، والشطر التالي هو: عُذافرة كمطرقة القيون.

تجدر الإشارة إلى أن الباحثة تكتب الشعر بالأحرف اللاتينية، وقد اقتضى الأمر أن أعود لكل النصوص في مصادرها الأساسية. (المترجم)

×× الشعر لحاجب بن حبيب الأسدي. والشطر الثاني هو: عَنْسٌ عَذافرةٌ بالرحل مذعان.(المترجم)

١٦- انظر: يا كوبي: المرجع السابق، ص ص ٦١-٦٥.

١٧- إن القصائد ذات المقطعين في ديوان كل من النابغة وزهير أكثر ورودًا من تلك التي لها شكل ذو ثلاثة مقاطع. أنظر: يعقوبي، (المرجع السابق)، ص١٠٤.

١٨- في المفضليات تبع الخطوة A1 ذكر الجهة المقصودة من الرحلة (أي الخطوة)(B وهذا ليس معقولاً (المفضلية رقم ١١٩- ص ص ١١-١٢).

١٩- لقد جمعت بعضًا من الشواهد التي تؤيد وجهة النظر هذه في بحث تال حول الشعر العربي، وسينشر في:

Grundrib der arabischen philologie, Vol. 11.H.Gatje.

٢٠- انظر مقدمة جولدزيهر Goldziher على ديوانه ص ٤.

٢١- انظر: G. Schoele, Arabische Naturdichtung. Die Zahriyat, Rabiiyat und Raudiyat Von ihren Anfangen bis as - Sanaubari, Beirut, 1974,p.28.

٢٢- قصائد الأعشى هي ذات الأرقام: ١٣، ٣٢، ٣٩، ٥٥، ٧٩ أما قصائد الحطيئة فهي ذات الأرقام: ٧، ١٧، ٧٧، ٨٩.

** الشعر لربيعة بن مقروم . (المترجم)

٢٣- قصائد الأعشى هي ذات الأرقام: ١، ٢، ٣، ٤، ٨، ١١، ٢١، ٢٨ وقصيدتا الحطيئة هما: ١٠، ١٣.

٢٤- قصائد الأعشى هي: ٥، ١٢، ١٧، ٣٥، ٦٨ وقصيدة الحطيئة هي: ٧٣.

٢٥- كان هذا التعامل بارزًا، بشكل خاص ولافتاً للنظر، في شعر الرجز، حيث إن الموقف من التقليد فيه كان هزليًا انظر:

M.Ulman, Untersuchungen Zur Ragazpoesie, Wiesbaden, 1966, p.37.

٢٦- R. Blachere, Histoire de La Litterature arabe, Paris 1953-1966-III,p.590.

٢٧- انظر على سبيل المثال، ديوان جرير ص ص ١١٦-١١٩ البيت ١٩ وما بعده.

٢٨- هناك استثناء واحد هو قصيدة قبلية برحيل، ألفها جرير. انظر ديوانه ص ص ٤٧٢-٤٧٧.

٢٩- تشير الباحثة إلى أنها نقلت شرح هذا البيت من يو.ثيلو/ في كتابه:

U.Thilo, Die Orsnamen in der altarabischen Poesie, Wiesbaden 1958, p.89.

٣٠- تشرح الباحثة كلمة «ثمائلها» الواردة في البيت ٢٢ بالإنجليزية فتقول: هي ما تحتويه المعدة.

٣١- انظر أيضًا قصيدته: في ص ص ٩٩-١٠١ والأبيات ١-٧، وفي ص ص ٧٨٢-٧٨٦ والأبيات ٣٣-٣٧٠.

٣٢- المرجع السابق ج٣ ص ٥٦٠.

٣٣- مرجع سبق ذكره، ج١ ص ١٨٤.

٣٤- ناقش بن الشيخ Bencheikh السمات الشكلية للقصيدة العباسية بالتفصيل. انظر الفصول المتعلقة بذلك في كتابه السابق الذكر.

٣٥- اقترح بن الشيخ، في كتابه السابق (ص ص ٢٦٠ وما بعدها) مصطلحًا آخر هو ecole formaliste وكان قد نقد مفهوم مصطلح «الكلاسيين الجدد» لأسباب تتشابه والأسباب المذكورة. ويظهر أن اقتراحه يستحق الاعتبار.

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	7
Other Arab Countries	US $	5 or equivalent
Other parts of the world	US $	7 or equivalent

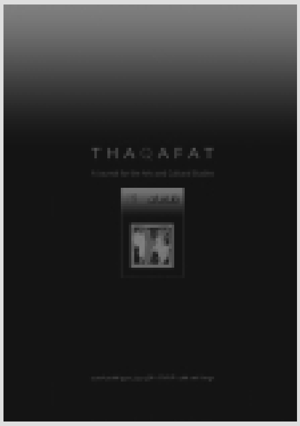


Front Cover:
Painting by Bahraini Artist **Sh. Rashid Al Khalifa**

Thaqafat No. 5 Winter 2003

Contents

Back Cover





It is a poet's destiny to sing in catastrophic times

Editor - in - Chief

Translated by: **Munira Al-Fadhel**

Two years after the "Naksa" (Arab defeat in the war with Israel) in June 1967, Ghazi Al Qusaibi wrote a poem addressing the Arab nation which ended thus:

Yesterday the Jews severed its
right hand Will the Gulf witness
tomorrow the loss of its left?

These lines were the first in our modern poetry that linked the Arab tragedy in Palestine with the many tragedies to come in the Arabian Gulf. And if we consider the time difference between the Nakba of 1948 in Palestine and the current Nakba of Iraq, then those lines could be viewed as a poetic prediction of the Arab nation's future.

Since then, I have been linking, poetically at least, the Nakba of Palestine and the Nakbas to come to the Gulf, and other poetic lines come to mind:

The iron became rigid just as
men became rigid
And a dove wept on the orange
tree branches
A silver thread of tears extended
on its cheek, and wondered
Haifa and Jaffa are raining refugees
The desert is blooming with tents
and infants
The desert is planted with the
homeless
And the heart of Palestine
is still flooding with refugees
The dove's lamentation resonates
on the palm trees
in the Gulf
a dove's lamentation resonates
and one river of wailing extended
extended between them and
prolonged.

I can say today, with some critical satisfaction, that this early poetic vision expressed by Ghazi Al Qusaibi is prevalent in the poetry of the Gulf as represented in the work of Qassim Haddad, Ali Abdulla Khalifa, Hamda Khamis, Yusuf Hassan and Ebrahim Buhindi, who are all Bahraini poets. The mode becomes prominent when foreign interests in the Gulf intensify. Such is our destiny in the Gulf, to see our future in the not too distant past of Palestine. Foreign interests are the same, and home/victim is but one and the same.

And when we try to connect today, in Thaqafat, the wound of Iraq to the fifty-year-old open wound of Palestine, we proceed from a clear and distinct vision as well as a natural fear for a home which is one and cannot be divided in our consciousness. And if the current reality of the homeland continues to be alien to the ideal in people's mind, then the feelings of the people in this nation will remain tainted by disempowerment and estrangement. And hence, there will be no stability.

The recent imperialist attack on Iraq came with this realization. And there lies its danger. That is why it was directed to destroy the

structure of civilization and culture, in addition to the social and economic structure, to the point of destroying the image of home and nation in the Iraqi people's understanding and consciousness. The editorial of the last issue of Thaqafat warned against this, and that was written shortly before the attack on Iraq and its occupation. We said that the "Iraq" under threat of attack and destruction, means for Thaqafat the Iraq of people, civilization, creativity, culture and Arab identity. That would be the main target of the attack if it were to occur.

What we feared happened, and the whole thing seemed strange and ambiguous for many people. And some asked: why should a whole civilization be destroyed for oil? And these people forgot that oil has nothing to do with what was happening. For the Arab oil has long been in the hands of others, and obviously doesn't need armies to exploit it.

We can't help but repeat with the Palestinian poet who forgot his own wound:

Why? Why Iraq?

And you and the palm trees of Iraq
More than water in your grief
More than water and sand in your grief
More than water and sand and palm trees in your grief
(Sameeh Al Qassim: Atlantis King)

And we know that the answer lies in reading the history of the open wound of Palestine. It is a wound that rejects nursing and refuses but to gush forth its fresh blood everyday, to emphasize that the human being and his home are one entity which cannot be fragmented. And if Palestine is not returned to the Palestinians and the Palestinians to Palestine, this blood will continue to smear the face of occupation at each turning point and road.

But what is in Palestine, that it should be divided between the land and its owner, between home and its creator, between the truth and what's right. What is in Palestine, that it should be chosen, that it should be occupied and its people exiled and its reality buried?

The answer to this historical question lies in what happened to Iraq, in the planned destruction of its civilization. The disappearance of the Babylonian tablet two days before the occupation is enough evidence that there are those who fear history and attempt to hide the truth of their long historical depravity.

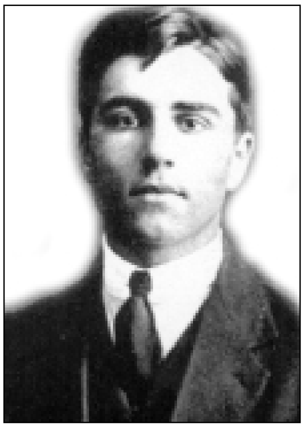
The whole history of occupied Palestine is but an open court for Jewish fanaticism. So is the land of Palestine which abounds with thousands of archaeological findings and documents which condemn the extremism of the Jews and points to the historical Jewish oppression of whoever they share the land with, under the influence of "the chosen people complex". And when we say Jewish we don't mean the Jewish religion nor their prophets, nor their human existence. We refer to a specific faction which arrived at the political notion of creating the international Zionist movement, which manifested itself in the occupation of Arab Palestine. And ever since, instability has ruled in the Middle East and in the whole world.

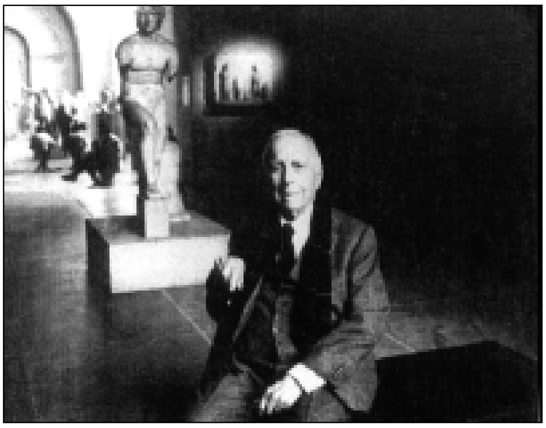
In a recent article, the Moroccan writer Tayeb Tizzini states, 'The present international Zionist project at its core doesn't tolerate peace and doesn't tolerate the idea of peace. And hence all the arguments for negotiations, are revealed as part of an imperialist Zionist process, and peace will not occur despite what Arabs want.' (Al-Rafed Journal, Emirates, 2003)

We believe that the progressive movements in the modern world have to put pressure on the political powers in their own respective countries to stop submitting to the international Zionist project. The Arab political regimes have also to hasten to embrace democracy and popular political participation, so that dictatorship will not find its way in our Arab nation.

We believe that the Arab political regimes should work in collaboration with the Arab people and especially with intellectual groups in the Arab nation to embrace wide and effective self-criticism, so that both parties regain a healthy relationship that will enhance the unity of our societies and nations, and protect them from foreign influence.

Finally, it is our duty in Thaqafat to turn in this issue to the wound of Palestine, by presenting in-depth material relating to one of the most prominent poets in Palestine, Sameeh Al Qassim. The first element is a symposium with the poet which focuses on his pioneering role in poetry and in the Palestinian struggle. The second is the publication of his latest poetry collection with a critical introduction written by Dr. Abdul Kareem Hassan. ■





"In my beginning is my end"

Journals of an American in Paris: Julian Hartridge Green 1919-1924 and 1990-1992

Anthony Newbury

This paper examines early and late journals of the Franco-American author, both volumes published simultaneously in the 1990s and underlining the remarkable continuity of content, from the teenager's first notations to the final pages of the nonagenarian. Notwithstanding a tormenting dichotomy in Green's personality, what remains constant is the pursuit of a spiritual ideal sustained over some three quarters of a century.

In the general turbulence and sombre climate of the 1990s, within the Western literary context it was reassuring to feel the presence of aged men of letters acknowledged to have marked the century through their art, and regarded by many as beacons to help light our paths into this new and seemingly perilous millennium. In Germany, the mid-decade saw the author of *In Stahlgewittern (Storm of Steel)*, Ernst Jünger, celebrate his hundredth birthday, while in France the nonagenarian Julian Hartridge Green published a further novel.[1]

Yet I should like to go back a little earlier, to the French "rentrée littéraire" of September 1993. In the midst of the welter of new publications, among the myriad photographs of authors decorating bookshop windows, two in particular might have struck the curious bystander on account of the singular contrast between them, photographs of the same man, but the one as a teenager and the other as a ninety-year-old. The occasion was the publication of two works by Julien Green, one of some 450 pages constituting his *Journal*

for the years 1990 to 1992, and the other a much slimmer volume of some 120 pages comprising diaries hitherto unpublished and going back seventy years, from 1919 to 1924.

If Julien Green's lasting claim to fame is for most as the creator of a remarkable series of novels, seventeen in all, it should not be overlooked that he also published in his lifetime seventeen volumes of journal. How highly future generations will regard the diary must remain an open question; suffice to say that Green's fellow novelist, Roger Martin du Gard, winner of the Nobel Prize for Literature back in 1937, many years ago expected Green's *Journal* to rank as one of the essential documents of the twentieth century.[2]

Green's published diary begins in 1919, while he is studying at the University of Virginia.[3] With its ongoing publication in the 90s, what is clearly striking to the reader is the continuity. He finds that the consecrated Parisian writer of the last decade of the century has the same interests and preoccupations as the teenager at the University of Virginia in the year following the Great War: "In my beginning is my end", as his great literary compatriot wrote in East Coker.[4]

What, then, are these essential interests and unvarying preoccupations First and foremost, religious. The young man we meet in the pages of the early journal has recently converted from Protestantism to a Roman Catholic faith that is highly traditional and rigid, yet the young Green's spiritual vision is clouded by the presence of a strong, imperious sensuality that stands as a basic challenge to the realization of his Christian ideal. This dichotomy in the author's nature will be a source of torment to him for a great many years, constantly appearing as a threat to the spiritual personality he seeks to forge. Already in 1919 he can write that it is his misfortune to be divided against himself.[5]

In fact, not only is he unable to reconcile his sexuality with his spiritual aspirations, but he feels torn between his Anglo-Saxon self, his direct inheritance, and his Latin self, the gift of his adopted country. As his American sojourn at the Universityof Virginia lengthens, he becomes more and more dissatisfied with life in the United States, to such an extent that he is able to write in 1921: "I have the impression of being only half alive here, so necessary is France to my life. A dreadful disgust of America has taken hold of me ..."[6]

What he perceives as the philistinism of much of American society generally appals him and he yearns for the intellectual stimulation of the Parisian circles he had known earlier. This particular conflict will only be resolved with the return to France - after three years in the Southern States and without taking a degree - armed with the determination to write, to discipline and to order the myriad thoughts, memories and dreams that haunt and obsess him.

For its part, the central and dramatic conflict between Green's spiritual aspirations and self and his sexual nature and its urges will torment the author for much of the century. Already in 1928 he had referred to sexual torment as the personal cross he had to bear - "what a strange cross the flesh is!" (quelle croix étrange que la chair!)[7] - while in 1944 he cites D.H. Lawrence's words, "We are crucified in sex", adding how strangely true this is for many human beings.[8]

When the reader turns his attention to the early tome of Julien Green's *Journal* 1919-1924 (published only in 1993), he perceives a young man of incontrovertibly religious disposition yet branded as it were with an invert's tendencies and appetites, as yet unacknowledged at a conscious level, bracing himself for a combat which he knows will be protracted and merciless. "We read the Testaments," he writes, "we are happy to live soberly, we love God; but the body weakens, it is assailed by temptation and, even if we don't give in to it, a hateful listlessness and torpor overcomes us".[9]

When Green reflects in these pages on God and a man's relationship to God, the language tends to exaggeration and excess as the youthful writer is carried away by his ardour: "God's love is intolerant, God's love

will brook no sharing, God's love asks for more and ever more ... it wants everything ... Do not crucify God. Have pity on Him so that He will have pity on you on the day of judgment.[10] This is the tone, strongly reminiscent of Léon Bloy, that most corrosive of reactionary Catholic writers whom the young Green had discovered in 1918 while staying in Rome.[11]

Within a year he had devoured many of Bloy's writings, fascinated by this most singular of Frenchmen who spoke of religion "sans fadeur" - without mawkishness or sentimentality - and who awoke the slumbering fanatic in Green. Somewhat later this vein of religious fanaticism will express itself freely in the young author's virulent *Pamphlet contre les catholiques de France,* published in 1924. In 1919, however, Green was still marching towards that violent, extreme form of Catholic Christianity, in training for his combat against those exponents of modern, liberal Catholicism he so vilified.[12]

It will take Green a great many years to shake off all the excesses of the haranguing fanatic, so that even in his nineties vestiges of Calvinist doctrine which crept into his religious education as a child, combined with his own adult fascination for Jansenism, colour passages of his diary writings. As an example, he writes in 1990: "The limited number of the chosen. How greatly these words of Saint Matthew have troubled me and what suffering they gave to my poor Anne (Green's sister)".[13]

The preoccupation with salvation goes back to Green's childhood. In one of the longer and more interesting notations of the early Journal,[14] he tries to account for his way of thinking as a young adult, only too aware of the necessity of analyzing his early childhood experiences. From the age of five or six, he distinguishes two very different states of mind, the first being one of well-being and happiness. The author underlines the great love between mother and child. Yet, at the same time, Green evokes the disquiet he felt at a certain time of the day: regularly, towards the end of the afternoon, he tells us that he would begin to think of one question which would preoccupy him until the moment he fell asleep; "This thing is an odd subject of meditation for such a young child. I was afraid of not being saved and this dreadful fear prevented me from sleeping and made me cry so much that my mother would rush to my bed to calm me by making me repeat my prayers".[15] It is instructive that the young child is soothed by the mother first and foremost through the repetition of prayers; any kisses or cuddles would presumably come later.

The puritanical streak that ran so strongly through Mrs. Green led to her inculcating into the young Julien this very real danger of not being saved. Later, when seemingly out of the blue she affirms her belief that her son is in fact saved- no reason is given for this change of heart - his joy is boundless.[16] Even as a young adult and unable to resist the demands of his homosexual nature, Green continues to believe in the reality of his salvation because his mother had affirmed it: "My mother had affirmed that I was saved ... and I believed it very strongly".[17] Notwithstanding Green's stress on his mother's great love for him and his reluctance to lay any blame on her, it is all too plain that her behaviour and outlook had a discernibly negative influence over his development as an adolescent and young adult.

The mother's obsessive preoccupation with her son's salvation is to be linked to her fear and detestation of sexuality, even infant sexuality. The scene - recorded and commented upon in both autobiography and diary - when the young child was severely reprimanded by his mother for having placed his hand in what he terms that "forbidden" area of the body, could scarcely fail to mark, if not permanently scar, Green as he grew into adolescence and early manhood.

Towards the end of *L'Avenir n'est à personne*, the nonagenarian writer refers to his early horror of the sexual organs brought about by his mother's scornful words: "Whenever I got into my bath tub in her presence, my dear mother would say to me: "*Hide your body"* (Green's italics). The word "body" became synonymous with all that was

horrible and indescribable. O Freud! In 1917 ... I had my own bedroom and in this room there was a wardrobe with a mirror where, *for the first time* (Green's italics), I was curious enough to look at my completely naked body".[18] Green adds that at this age, given his conditioning, it was not the sexual organs that held his attention, but the face and the eyes. As for the rationale of his mother's behaviour, this has in fact been provided by the author many years earlier, when he recounts the tragedy of his mother's brother stricken by syphilis at an early age. His mother's attachment to her brother had been very strong and for the remainder of her life she was to be haunted and appalled by what she had seen of his physical and mental disintegration.[19]

When we peruse the youthful *Journal* (1919-1924) for the year 1923, we find a gap in the notations between July and December. We remember that Green had returned to France, having decided not to take a degree at the University of Virginia. His vocation lay elsewhere, and he has already embarked on a literary career. It is at this point, when his extreme ideas for a regenerated and pure Catholicism are being sifted and formulated that his sexuality erupts and its nature is revealed to him. The account of his first homosexual encounter at the Place du Trocadéro in Paris has been movingly told in the author's autobiography[20], and in the summer of 1990 Green returns to the significance of this revelation and experience. He records the fear he felt, a horrified refusal to accept his homosexual nature coupled with an irresistible fascination for the very thing which disgusts him.[21]

In both diary extracts, Green links his reflections on the revelation of his sexual nature with his imaginative transposition of the experience in his 1954 play *Sud*, where his protagonist Ian Wiczewski undergoes similar feelings of revulsion and fascination on seeing the youthful and handsome Eric McClure. Writing *Sud* had considerable therapeutic effect for Green, ever conscious that his homosexual practices were a persistent obstacle in his quest for an unsullied relationship with God. Indeed, in 1990 he bluntly notes in his diary that he wrote *Sud* to kill the homosexual within him who was separating him from God,[22] while in the same year he also records his abandonment of sexual activity in the later fifties: "In 1956 there came the final solemn warning: now or never. And I changed my life, although it was He (God) who did everything".[23]

The older Green's faith may well appear embarrassingly simple to many modern intellectuals. Luminous and generous, it seems to promise a paradise to all comers. When, for example, in 1993 an interviewer of Green pointed out that the last word of the last line printed on the last page of the last volume of the *Journal* was the word "Paradise", the author asserted: "I'll be going there. Like everyone else".[24] The serenity that he has achieved, together with the universalism that he professes, certainly stands in strong contrast to the earlier periods of gloom-laden doubting and despair.

What gloom there is in the later *Journal* concerns the lives of the young whom he considers to be particularly at risk both sexually and spiritually.[25] Commenting on the number of young men with AIDS who write to him, Green notes: "It's always the same, the search for love and, at the end, the impasse of death".[26] Through his orientation and sensibility, Julien Green is well able to empathize with these sufferers stricken in their prime. He evokes the successive stages that they pass through, when confronted with the reality of this terrible scourge. A period of often violent revolt is followed by one of calm despair, during which they yearn for some kind of personal revelation regarding their condition. This is where religion can positively enter the combat, since "out of the most unbearable sense of forlornness the tiniest glimmer of Hope always breaks forth".[27] It is this hope that will save them, and for Green, whatever their faith or lack of it, it is Jesus' words of solace promising salvation to the thief agonizing on the cross next to him that open up a realm beyond all our human differences and afflictions, "since Christ is always the most human, the truest and the nearest to us".[28]

The primacy and the centrality of Jesus are already asserted by the young author in his journal for 1923.[29] In this respect, there appears to be virtual identity of views between the twenty-two-year-old and the nonagenarian, whereas it is, as we have already seen, the violence of tone of the early religious utterances - influenced and coloured by his reading of Léon Bloy - that particularizes the youthful writer and sets him apart. Not without much inner struggle and torment, these violent components of Green's religion were gradually to diminish and finally disappear. It is interesting to note that when Green turned his hand to writing the biography of a great Christian figure it was not to the sabre-wielding variety favoured by Léon Bloy and his ilk, but rather to that most pacifist of Christians, Francis of Assissi.[30]

It is joy and serenity that most characterize the aged writer's Christianity, and there is a striking similarity in this respect with the Anglo-Welsh metaphysicals Henry Vaughan and George Herbert. Green's Christ, like Herbert's, is constantly seeking a way into our hearts;[31] He waits patiently, yearning to welcome and embrace the new guest. Many years earlier, in conversation with André Gide, Green had noted the presence of the essentials of his own conversion in "The Collar"[32], but one thinks also of "Love", such a strong factor in the questing Simone Weil's coming to Christian belief during the beleaguered war years.[33]

In his journals over the decades the author has alluded to the existence of a "journal intime" (his private, intimate diary), destined to appear posthumously. Such allusions can have a somewhat tantalizing effect on the reader, whom Green does however gratify on occasion with a snippet or two from the secret work. It is clear that he consigned to the intimate diary references to living persons which could cause hurt together with his more controversial or unorthodox reflections on the spiritual and the sexual.

In the 1990-92 volume of the *Journal*, he again refers to the intimate diary, this time affording us a glimpse of his thought on a biblical figure who has always held a strong attraction for him, Mary Magdalene: "The reason I love her: because she'd been a prostitute. Our souls, mine and yours, have walked the streets and prostituted themselves, the endless streets of the world; they've sold themselves to idols, such as money, power, success. They weren't my idols though, what I idolized was beauty".[34] Then, Green tells us, one day Christ's love broke through to his restless soul, the inference being that his life was henceforth transformed.

We are struck by the remark that the essential attraction of Saint Mary Magdalene lies in the fact - or rather in the Christian tradition - that she had been a prostitute. This is the repentant "fallen woman" who is seen in the New Testament as coming to anoint Jesus' feet, who is healed and spiritually cleansed by Him, thereafter remaining close to the disciples and a witness of the crucifixion and its aftermath. For Julien Green, love of, and identification with, such a figure is spontaneous and he is able to glory in the repentant Mary metamorphosed into saint. As he says, we have all prostituted ourselves, all sinned, yet just as Jesus was able to raise Mary Magdalene from the slough to the eventual heights of sainthood, Christ proffered his love to Green, as by extension - Christians believe - He does to all of us. And for Green, resolute in his traditional Catholicism, Jesus Christ is God. This is the cornerstone of his faith to the extent that he cannot bear anyone even making the supposition that Christ is not God.[35]

If adherence to basic dogmas and tenets is unquestioned, there remains in the author's Christianity a highly personal mysticism together with an independent outlook on more general religious questions. There is in Green no blind obedience to the official voice of the Roman Catholic Church in its policy statements. Indeed, his attitude towards Pope John Paul II is often critical, the diaries revealing a degree of censure regarding the Pontiff and Vatican declarations.[36] It is clear that John Paul II's apparent lack of understanding of the difficulties encountered by sexual minorities colours Green's reactions to the Pope's assertions, but more generally in the late 80s the author was led to write sadly and with exasperation of John

Paul's condemnation of sexual pleasure in any form.[37]

While Green has little esteem for the advocates of militant homosexuality and what he sees as their excessive and unreasonable demands,[38] his deep-rooted sympathies for the invert's condition lead him to the conclusion that homosexuality is a mystery, and he quotes Goethe on the subject: it (homosexuality) is "against nature and yet in nature, a part of it".[39]

Green, then, pleads for tolerance and understanding, yet he remains a Roman Catholic convert, a man who, despite his individualism, has chosen obedience and submission to Vatican authority. Indeed, he had much earlier acknowledged the importance of Rome for the Protestant convert[40], and in his case, as Robert Merle has remarked of "converted" homosexuals in general, it is the seduction of authority that leads such men to prefer Catholicism to any other form of religion.[41] There is in Roman Catholicism, or at least in the pre-conciliar form about which Merle writes and after which Green hankers, a form of spiritual assurance and security of inestimable value to the tormented invert alone with his conscience and seeking to placate what he would deem to be the righteous ire of an offended deity.

In old age Green continued to view sexuality as a negative force, as an impediment to spiritual progress. In an interview given to *Le Figaro* in his ninetieth year he sums up thoughts often mulled over in the pages of his journal: "Why are we on this earth? For the purpose of being united to God. Sexuality is a barrier which stands in the way".[42] Resisting the accusation of puritanism often levelled against him for such remarks, Green defends himself on the grounds that sexuality occupies far too important a place in people's lives: "sexuality always tends to exclude everything else".[43] And commenting in the journal itself some months later on another interview he had given, the author returns to the charge, seeking to clarify his thoughts on the relationship between sexuality and sin. He believes that the term "sin" in such a context should be rejected, replaced precisely by this idea of sexuality as an obstacle between the love of God and the human soul.[44] Remove sexuality, then, and the path leading to spiritual progress is a much less rocky one.

If the twentieth century was largely a spiritual disaster and as such a century which greatly disappointed Green - he writes of it as "sinister" and "sad", and it is in the twentieth century that man has perfected his "wickedness" [45] - the hope persists that man is capable of re-inventing his future, a future that will have to be founded on genuine fraternity;[46] and for Green this entails a spiritual brotherhood far removed from the slogans of revolutionary politics, a fraternity of tolerance without exclusions.

The Journal, *L'avenir n'est à personne*, ends on Christmas Eve 1992 with a fervent evocation of Noël, of the immense joy and hopefulness that Christmas inspires.[47] To the futile pursuit of earthly power and its trappings, the author opposes a vision of the Holy Child, seemingly so fragile, and yet possessing the only real power, that of offering us Paradise, the mystic "Countrie far beyond the stars" of Green's beloved Metaphysicals. ■

NOTES

1. The third volume of his American trilogy, *Dixie*, Fayard, Paris, 1995. Very early on in his literary career, Green drops the Hartridge from his name and Julian is gallicized to Julien. Death finally claimed both writers in 1998, Julien Green himself succumbing on 13th August of that year.

2. See Robert de Saint Jean and Luc Estang, *Julien Green*, Ecrivains de toujours, Editions du Seuil, Paris, 1990, p.184. "Le *Journal* restera sans doute parmi les documents essentiels et les moins contestables de notre siècle".

3. A word of elucidation is in order here. Born in Paris of American parents in 1900, Green was educated at French schools, only proceeding to an English speaking institution in 1919 when he began his higher education at the University of Virginia (the alma mater of amongst others, Jefferson and Poe, and more recently of his fellow novelist, Paul Bowles). Returning to Paris in 1922, Green soon began a literary career - in French - remaining faithful to this language, with one or two exceptions, for the rest of his life.

4. Commenting on the pages of his early *Journal* (1919-1924), Green himself notes in 1991: "Tout ce que je puis dire sur ces écrits d'adolescence, cest que je m'y retrouve à peu près tel que je suis aujourd'hui, avec les mêmes élans et les mêmes fureurs à peine maîtrisées. La foi est là, avec des naïvetés supplémentaires en 1920" (dated 25th September 1991). *L'avenir n'est à personne* (*The Future Belongs to No one*), *Journal* 1990-1992, p.305. "All I can say about these adolescent writings is that I see myself in them just about as I am today, with the same impulses and the same barely controlled passions. Faith is there, with some additional naivety in 1920".

5. "Mon malheur est de n'être pas un" ("My misfortune is not to be one (undivided person)"),*On est si sérieux quand on a 19 ans (Nineteen Is Such a Serious Age). Journal* 1919-1924, p.15 (dated 17th December 1919).

6. *Journal* 1919-1924, p.45 (10th January 1921). "J'ai l'impression de n'être ici qu'à moitié vivant, tant la France est nécessaire à mon existence. Un affreux dégout m'a pris de l'Amérique..."

7. *J*, dated 9th November 1928, in *OEuvres Complètes* IV, Gallimard, Paris, 1975, p.30.

8. *Ibid*., p.777 (dated 28th May 1944).

9. *J* 1919-1924, p.36, dated 5th August 1920. "On lit les Testaments, on est heureux de vivre sagement, on aime Dieu; mais le corps s'affaiblit, la tentation le harcèle et, si l'on ne tombe pas, une détestable langueur, une torpeur nous possède.

10. *Ibid*., p.37, 12th,13th August 1920. "L'amour de Dieu est intolérant, l'amour de Dieu ne souffre pas de partage, l'amour de Dieu demande plus, toujours plus...il veut tout... Ne crucifiez pas Dieu. Ayez pitié de Lui afin qu'Il ait pitié de vous au dernier jour".

11. See *O.C.*, V, p.947.

12. *J*, 1919-1924, p.43, 15th December 1920.

13. *L'avenir n'est à personne*, Journal 1990-1992, p.17 (13th February 1990). "Le petit nombre des élus. Que ces mots de saint Matthieu (XX, 16) m'auront inquiété et fait souffrir ma pauvre Anne". Green is here referring to the words "for many are called, but few chosen", which he notes are often omitted from recent editions of the Bible.

14. *J*, 1919-1924, pp.105, 106, 17th April 1924.

15. *Ibid*, p.106. "Cette chose est un étrange sujet de méditation pour un enfant aussi jeune: je craignais de n'être pas sauvé, et cette crainte affreuse m'empêchait de dormir et me faisait pleurer si fort que ma mère accourait à mon lit et me tranquillisait en me faisant redire mes prières".

16. See *O.C.*, V, p.663.

17. *O.C.*, V, p.1307. "Ma mère m'avait affirmé que j'étais sauvé ...et je le croyais avec force".

18. *J* 1990-1992, p.421 (1st October 1992). "Ma chère maman me disait, quand je prenais mon tub devant elle: "*Hide your body"*. (Cache ton corps.) Le mot *body* devint le nom de l'horrible et l'indescriptible. O Freud! En 1917...j'avais une chambre à coucher à moi seul et dans cette chambre une armoire à glace où, *pour la première fois*, j'eus la curiosité de me voir tout entier nu" (Green's italics).

19. For details of this episode and its background, see the first volume of Green's autobiography *Partir avant le jour* (*To Leave Before Dawn*), Grasset, Paris, 1963, pp.208-211.

20. *Jeunesse* (*Youth*), Plon, Paris, 1974, pp.131-132.

21. *J* 1990-1992, p.121 (26th July 1990) and p.144 (11th September 1990).

22. *Ibid*., p.166 (30th October 1990).

23. *Ibid*., p.88 (10th June 1990). "En 1956, la solennelle mise en demeure: maintenant où jamais. Et j'ai changé de vie, mais c'est Lui qui a tout fait". Julien Green expresses himself in similar fashion in an interview with Laurent Greilsamer in *Le Monde* (7th September 1993).

24. Pierre Assouline, "Entretien Julien Green", *Lire*, September 1993, p.22. "J'irai. Comme tout le monde".

25. *J* 1990-1992, p.431 (26th November 1992).

26. *Ibid*., p.433 (27th November 1992). "C'est toujours la même chose, la recherche de l'Amour et, au bout, l'impasse de la mort".

27. *Ibid*., "...du plus atroce abandon fleurit toujours la petite Espérance".

28. *Ibid*., p.434, "car le Christ est toujours le plus vrai, le plus humain, le plus proche".

29. *J* 1919-1924, pp.90-91.

30. Green's *Frère François, vie de François d'Assise* (*Brother Francis, The Life of Francis of Assissi*), was published by the Editions du Seuil in 1983. The author's admiration for St.Francis is such that when asked the person, other than himself, he would have wished to be - in reply to Marcel Proust's celebrated questionnaire - he answered Francis of Assissi. See *O.C*. VII, Gallimard, Paris, 1994, p.1729.

31. *J* 1990-1992, p.282.

32. See *J* 1928-1949, Plon, Paris, 1961, p.673 (dated 16th October 1945).

33. Note that for Green Simone Weil "touche à tous les sujets qui m'émeuvent le plus, qui cherchent en nous ce qu'il y a de plus profond (*J*, 3rd December 1949, in *O.C*., IV, p.1124.

34. *J* 1990-1992, p.322 (dated 16th November 1991). "De mon journal intime d'août 1988, je tire ceci: Marie-Madeleine. Pourquoi je l'aime: parce qu'elle a connu la prostitution. Notre âme, la mienne, la vôtre a fait le trottoir, l'interminable trottoir du monde, elle s'est vendue sur le trottoir, elle s'est prostituée à des idoles, argent, pouvoir, succès. Pour moi, rien de tout cela: mon idole était la beauté'".

35. *L'Expatrié* (*The Expatriate*), *J* 1984-1990, p.427. "C'est qu'en effet je ne

souffre pas qu'on pose la simple hypothèse d'un Christ qui ne serait pas Dieu".

36. See, for example, *L'Expatrié*, pp.317-18, p.384, p.409, p.494.

37. *Ibid*., p.333 (dated 4th December 1987).
38. *J* 1990-1992, p.371 (14^{th} April 1992).

39. *Ibid*., p.295 (9^{th} September 1991). In German in the text: "Gegen die Natur und doch in der Natur".

40. See *O.C.*, III, p.1525-1526. From an interview with Lucien Guissard, "Entretien avec Julien Green", *La Croix*, 30^{th} March 1971.

41. Robert Merle, *Oscar Wilde ou la destinée de l'homosexuel* (*Oscar Wilde or the Homosexual's Destiny*), Gallimard, Paris, 1955, p.132.

42. *O.C.*, VII, p.1735. From an interview with Franz-Olivier Giesbert, "Julien Green: 'Je suis un rebelle et je le resterai'", *Le Figaro*, 4^{th}, 5^{th} August 1990. "Pourquoi est-on sur cette terre? Pour s'unir à Dieu. La sexualité est un obstacle qui se dresse entre Lui et nous".

43. *Ibid*., p.1736, "la sexualité a toujours tendance à exclure le reste".

44. *J* 1990-1992, p.157 (16^{th} October 1990). And cf. diary notations in the late forties, prior to the publication of *Moïra*, where Green had been grappling with such questions e.g. *O.C.*, IV, p.1025 (22^{nd} July 1948) and p.1058 (2^{nd} January 1949).

45. *J* 1990-1992, p.17, p.220 and p.267.

46. See *O.C.*, VII, p.1748.

47. *J* 1990-1992, p.439 (dated 24^{th} December 1992).

THE THEATER OF BERTOTLT BRECHT

THE MEETING OF ODDS

HUDA FAKHRE DINE

The contoversy of art and reality is one that has existed since the beginning and it will probably remain unresolved on as long as art exists. Artists, critics, and thinkers forever try to identify the relation of art to reality, if there is any. Art has sometimes been declared independent of reality and suffiecient unto itself. This view is known as, l'art pour l'art, or art for the sake of art. From this perspective, art has no purpose or aim beyond itself, and thus it creates a realm of its own that is separate from reality. In opposition to this view appears the realistic approach to art where art becomes a reflection or an imitation of reality. In that case art could only fulfill itself when it presents the closest life-like projection of reality. The term realism is often used to indicate a great deal of reflection and imitation in art. This realist approach is often linked to a certain moral, social, political ideology. In that case, art is no longer an end in itself but rather a tool for the display of ideologies.

Whether art can stand alone as a realm as independent as that of reality or whether it can never transcend being a reflection or an imitation is a question that can never be given a satisfying answer. Various theories have attempted to solve this problem and determine the line between reality and art once and for all. Yet, doesn't reality itself sometimes seem but a product of art? What is real and what is not? No theory can answer all that, unless it sheds light on one side of the

issue and leaves the other in the dark.

Amid this host of unanswered questions and this unresolved confusion between illusion and reality appears the theater of Bertolt Brecht. Brecht represents an intersection of odds. In his theory of drama, he deviates from the commonly accepted conventions that were set by Aristotle. Brecht, an expert at fresh starts, presented a revolutionary theater never presented before and what is most interesting about this new theory of drama is that it draws from two opposites: Marxist ideology and Formalist technique. Here, lies the meeting of odds.

Marxism in general is more than just a literary theory. Marxist criticism is based on ideas set by Marx, Stalin, Lenin and other communist leaders. Nevertheless, those thinkers were not primarily concerned with presenting a theory of art. Their main concern was to introduce a new social and political order. Marxists claim that “it is men’s social being that determines their consciousness” (Selden 88). The concept of human existence, whether individual or collective, is determined by the material interests of the dominant social class. Thus, human history becomes a product of social and economic conflicts caused by class struggle. History, from a Marxist perspective, develops dialectically. In other words, history is propelled forward by the inner conflicts that exist in society. It can thus be concluded that there is some kind of social-economic order according to which human history develops and human conditions are determined.. Having this ideological background in mind, Marxist thinkers approached art and formulated their theory of criticism.

Marx argues that “culture” is not an independent reality; it is a product of social and economical factors. All elements of human culture are determined by a certain social and economic order. That way, literature, which is part of culture, should be a reflection of the main forces that create this culture, i.e. social and economic factors. Marx places literature and art in an ideological sphere. He insists on a bond between ideology and art, where art is always subservient to ideology. As Trotsky, another communist thinker puts it, “ in art, reality remains the crucial factor and not the formal games which writers play”(Selden 90). The content of literature is stressed and not the form, because the message that is sent across is what matters. How much of reality is reflected in art becomes the standard upon which art is judged in this context.

That way, the Marxist approach presents its own solution to the problem of art and reality. Art is a product of reality and thus a reflection of it. Yet, since Marxism’s primary purpose is to establish a revolution in society and in politics, it is not enough that art should only reflect. Marx discusses art and literature and claims that they have an ability to “ alter human existence”. This alteration should be the main focus and aim of art. Art in general and literature in particular should have a social purpose. They should serve as agents of revolution and as elements that enhance social awareness and provoke change. This idea is clear in Marx’s statement: “The philosophers have only interpreted the world in various ways; the point is to change it” (Selden 88). In other words, Marx looks at traditional philosophy and literature as mere airy contemplation that only describes and interprets but presents nothing new. What he wants out of philosophy and literature is a reflection of reality and a call for change. Without that call for change literature is vain and philosophy is futile. Thus, “it is self-evident that Marxist doctrine does not permit such a late bourgeois philosophy of l’art pour l’art. It insists that all human activity- including technological and artistic activity- be subordinate to the Marxist’s highest concern, the goal of a classless society” (Demetz 119).

Based on all what has preceded and especially the Marxist emphasis on a social role for art, a certain theory of criticism can be cited: Social realism. It can be considered the official Communist “ artistic method”. This theory dictates that a work of literature should carry social awareness of reality. It should reflect reality in a manner that “reveals the underlying patterns of contradictions in the social order” (Selden 94). Marxism supposes a certain dialectical and logical development of history based on social and economical conflicts, thus it expects literature to be logical and structured, since it is nothing but a product of reality and its controlling forces. To sum up the main points of social realism one might say that this theory expects a work of literature to have the following characteristics:

commitment to the working-class cause (partinost), popularity, accessible to the masses (partinost), and class nature or class awareness (klassovost) (Selden 91). When discussing Social Realism the name of Georg Luckacs cannot be ignored. Lukacs is a major Marxist critic whose work cannot be separated from Orthodox Socialist Realism. A keyword in his view of the relationship between art and reality is "reflection". Lukacs emphasizes the reflecting role of literature and especially theater. Yet, he stresses on an insightful reflection that goes beyond the appearances and aims at revealing the underlying order of society. " To reflect is to frame a mental structure transposed into words" (Selden 94). Another major concern for Lukacs is "totality". He insists that a realist work should create a coherent non-alienated world that reflects the real human world. That is, the tools and processes of theater should be taken from real life. Realist Theater should present images and characters that a viewer may identify with and recognize. That way, according to Lukacs theater would be able to supply its viewers with knowledge of the objective reality. In brief, Lukacs' focus is a "coherent and unified theater of reflections". This perspective which has somehow grown to be associated with Orthodox Social Realism is what Bertolt Brecht breaks away from, creating his theatrical revolution.

Although Brecht is neither a typical Social Realist nor an orthodox Marxist, yet he is associated with Marxism because he believes in theater's social didactic role. He, as Marx says, sees the need to "change" and not only to "interpret".

The theater of Brecht, which is often referred to as "Epic theater" or "Gesture theater", is a theater of signs and messages. It is a theater where the text is not the only focus. Every motion and every gesture performed on stage is part of the overall message. Thus, the action is often interrupted by gestures, songs, announcements, and other luring attractions directed at the audience. As Walter Benjamin in his book Understanding Brecht puts it: "The more frequently we interrupt someone engaged in action, the more gestures we obtain. Hence, the interruption of action is one of the principal concerns of epic theater" (24). To sum up the basic concepts of epic theater one may say that it is based on a set of dialectical relationships. Some of these relations are: the relation of the gesture to the situation, the relation of the actor to the character, the relation of the actors attitude to the audiences' critical attitude, and the relation of the specific action (in reality) and its theatrical representation (in art). What this theater does is that it re-establishes these relations in a new way. All this is somehow related to the supreme dialectic of epic theater, which is that of the relationship between recognition and education. All the recognitions achieved by epic theater have a directly educative effect. In this aspect, i.e. its concern with an educative social message, Brecht's theater agrees with Marxism. The message of Brecht's theater is in accordance with Marxist thought.

Nevertheless, in his technique, Brecht breaks away from the Marxist model of realist literature. He adopts a totally different technique that not only goes against Social realist imperatives but also challenges the conventionally accepted Aristotelian Theater. This is why his theater is often referred to as the Anti- Aristotelian Theater. Brecht's dramatic technique does not only break away from Aristotelian conventions, but also challenges them and opposes them openly. He deconstructs the three pillars of Aritsotelian theater: Unity of Time, Unity of Space, and Unity of Action. His theater suggests that its "main function is not to illustrate or advance the action, but to interrupt it" (Benjamin 24). This interruption is established by inscriptions and interpolations of music and noise. Brecht works on avoiding unity. He intentionally aims at allowing every element (music, setting, actors, props...etc.) to stand on its own without blending into a unified lifelike image. This technique is known as the "politics of separation" or the "separation of elements". Walter Benjamin explains this by saying: "Its (Epic Theater) basic form is that of the forceful impact of separate distinct situations in the play. The songs, the captions included in the stage dÈcor, the gestural conventions of the actors, serve to separate each situation" (38). This separation forms a distance between the spectator and the action on stage thus preventing identification. In a Brechtian play, the spectator is always reminded that the

action is not real, that the characters are only actors playing a role and not real people, and that he/she exists as a spectator or rather an outside judge. Grossvogel stresses that point for he states that “the predominance of the spectator is a dramatic requisite according to Brecht” (6). The spectator is never given a chance to identify with the characters. That way the two Aristotelian conventions Catharsis and Suspension of Disbelief are done away with. Brecht takes a strong stand against identification. “He resents the hypnosis to which the spectators are given up to” (Grossvogel 8). For, such hypnosis, through which the viewers lose the ability to distinguish themselves from the characters by empathy or identification, robs theater of its final aim: Creating a Critical Attitude.

To establish this critical attitude Brecht adopts the Formalist technique of “defamiliariztion”. Shklovsky, the Russian Formalist, believes that art’s aim is to defamiliarize or make strange what is habitual and common. Yet, Shklovsky’s “alienation” is a purely aesthetic process where art remains independent of any purpose beyond itself. What art produces, in a Formalist context, are purely artistic impressions and visions of the world. Brecht took the idea of “alienation” from its Formalist context and placed it in a Marxist one. Alienation, which in a formalist constext only aims at creating aritstic impressions becomes in Brechtian theater a toll for revolution and the provocation of social action (Demetz 108). Thus, he takes the concept of artistic or aesthetic alienation and gives it a new interpretation based on social commitment. He draws it out of the realm of abstarction and aesthetics and applies it to the area of human society.

This alienation effect keeps the spectator conscious of the theater as a critical reproduction of reality and not an imitation. It furthermore enhances the separation of elements. “ Brecht wants his audience to remain detached. The alienation effect helps the viewer recognize the action on the stage, through this distance which makes it appear strange” (Grossvogel 8).

Brecht’s theater employs the formalist technique in the service of social ideology. That way, Brecht takes from Social Realism its dedication and its commitment to social issues but does away with its traditional realist techniques. And he takes from the Formalists their defamiliarization effect but attaches to it a moral and social message. In his theater, the spectator is taken a step back from life. He or she is invited to look at life from the outside; from the seat of a spectator. That way he or she can see things more clearly and more critically. Only that way can there be a possibility for effective social work. It is like stepping back to see a painting, which is not very clear when observed closely.

In his play Galileo Brecht employs all the basic techniques of his dramatic theory. Yet, being a later play, Galileo displays a subtle use of these techniques. In other words, unlike the earlier plays, in this play distancing or alienation effect is not as openly displayed, but rather integrated in the overall structure of the play. That means that the alienation effect is practiced in the presentation of the characters, the division of play into scenes, the introduction of every scene, the setting, and the general flow of the plot.

The play Galileo focuses on the idea of a “New Age”. The “New Age” is alluded to through the character of Galileo, the scientist who defies the norms of his time and has embodied in him the potential to start a new era of knowledge and enlightenment. Yet, as Brecht presents him, Galileo is not brave enough to stand for his ideas. He is controlled by his fears, and thus he renounces his discoveries and submits to the will of the church. The character of Galileo here is not supposed to resemble the historical Galileo. Brecht never claimed to be writing history or retelling it. Eric Bentley states in his Commentaries that “ he exploited whatever ready-made material came to hand, but must himself take full responsibility for the final product” (184). And what material can be more ready-made than history? Brecht exploits that, thus inventing his own Galileo. According to Bentley, the axis of Brecht’s play is “cowardice-courage, passivity-activity”, thus he had to invent for Galileo the quality of cowardice. The play is therefore neither a display of historical facts nor a creation of universal moments and universal characters. On the contrary, Brecht is interested in specific historical context rather than universality. The events of “Galileo” are to be understood as historically specific

constituents of social environment”. This corresponds greatly to the main idea of Marxism. Brecht is not seeking to display universal human concepts, but rather to prove that human behavior is a product of social factors by giving his audience a specific example so that they may extract specific lessons. He is not preaching what things should be like, but rather showing what causes things to be what they are (i.e. social factors). The response to epic theater should be as follows: “Things can happen this way, but they can also happen a quite different way” (Weber 32), and Galileo that play is a good example of how things could have happened a different way.

Brecht’s Galileo is not a historical play, and its protagonist is not a historical figure. This is evident in the manner he plays around with the characters and creates them anew. “Why then did Brecht choose to place the action of his play in a historical context,” asks Eric Bentley. The historical setting and the historical figure of Galileo are nothing but a defamiliarization technique. Bercht uses Galileo as a means to display a present issue, which is the impossibility or rather, difficulty of truth. “Galileo” is not a historical play but a critical social play which aims at displaying social problems and laying them bare in front of an active spectator. Thus, the historical context serves in alienating the subject or rather displacing it in time and space. “A familiar subject is placed in a strange setting, so that one can sit and look and be amazed” (Bentley 186). It is a displacement of the familiar issues of every day life in order to allow the spectator to see them from a distance and thus form a critical stand.

Aside from the presentation of Galileo’s character that is totally defamiliarized from the real historical Galileo, the play is defamiliarized in other ways too. It is not divided into acts, but into fourteen fairly short scenes or rather fourteen interruptions. This according to Benjamin is part of the “politics of separation” (38). The action is not presented as a unity but rather broken down into separate scenes each presenting specific incident or situation. Moreover, every scene opens up with a caption. This caption is a one or two rhymed couplets of verse. In a stage performance, these verses are displayed on stage by a character that enters carrying a board on which they are inscribed. This, too, is part of the alienation technique. For, the display of these captions interrupts the action. The verses, in “Galileo”, introduce the events of every scene and sometimes comment on them. Thus, they play the role of a narrator guiding the spectators through the play. That way the artifice is always stressed. The spectator is not given a chance to identify or empathize with the action on stage. He/ she is always kept at a distance, which allows critical recognition of the events.

In the course of the play certain statements are made referring to the present which Brecht is criticizing. Yet, since they are said in the context of the play, i.e. another time and another place, they are defamiliarized and the spectators would receive them with no prejudices or biases. For example, “ Unhappy is the land that breeds no hero”, and “ Unhappy is the land that needs no hero” (scene 12) are two of the phrases that are likely to provoke a desire for action and change on the behalf of the spectators. Another example is the following lines, which closely relate to the central idea of “ A new Age”: “ This age of ours turned out to be a whore spattered with blood. Maybe, new ages look like blood spattered whores” (scene 13).

Thus, it is obvious how Brecht constantly works on defamiliarizing and forming distances. He avoids realism in the sense of imitating and reflecting reality. He wants his spectator to look life as if it were something happening for the first time. Only that way, it can be seen with clarity.

Although Brecht employs a Formalist technique in order to achieve a clear shocking (defamiliarized) vision of reality, yet this clear vision should ultimately serve a social purpose. In other words, the final message of “Galileo” is a Marxist message and a revolutionary call for action.

In the play, all the hopes for a New Age of reason and knowledge are crashed down after Galileo backs out and denounces his

ideas out of fear. He, a bourgeois intellectual, can only guide the revolution. The people (the proletariat) are the ones who must realize it through action. In the last scene of the play, Andrea, Galileo's apprentice who belongs to a lower class (the proletariat) smuggles Galileo's book out of the country. Andrea is the savior of the new reason and the new vision. " At the end the play abuts upon the Marxist realization that the people must learn not to rely on the Great Men of the bourgeoisie for their salvation: they must learn to save themselves" (Bentley 202).

The working class, which is represented by Andrea, is the real driving force of revolution. Bourgeois intellectuals like Galileo can never really break away from the cast of their bourgeoisie; they can only theorise. Galileo in Brecht's play is a man who has seen the truth but is afraid to stand up for it and defend it. This is a result of his social identity. Had Galileo existed in a different time and place his decisions would have been different too. This is the main point being made here. Human existence is a social existence.

This, in itself is a Marxist idea. Moreover, when Brecht chose to display it in a play, he used Galileo, the scientist, as a mouthpiece. His choice of science as a metaphor for knowledge as a whole and of scientific discoveries as allusions to the dawn of a whole New Age of reason and truth is consistent with his Marxist ideas. His interest in science is Marxist because it reflects his yearning for an objective reality and his belief in the dialectical progress of history which is logically based on cause and effect like science. Yet, in history the causes are social and economical and the consequences or effects are different human behaviors.

Brecht may not have "changed the world" as Marx had hoped true thinkers would; yet he definitely revolutionized theater. He was one of the first dramatists who drew the audience of theater out of its passivity. Brechtian theater is a live theater where ideas are displayed in a manner that triggers the spectator's critical thinking. As a committed artist, Brecht believes in the adherence of art to ideology. His commitment led him to dedicate his art for the purpose of social reformation. Yet, such a reformation, in Brecht's view can not be obtained unless social reality is dragged out of its camouflage, that is, unless it is defamiliarized. This is why Brechtian Theater presents an artistic reproduction of reality and expects it to be viewed as if it were something happening for the first time.

WORKS CITED:

Benjamin, Walter. "Understanding Brecht". A Practical Reader in Contemporary Literary Criticism. England. Prentice Hall. 1996.

Bentley, Eric. The Brecht Commentaries. NY: Grove Press. 1981.

Bentley, Eric. "The Science Fiction of Bertolt Brecht". Galileo: A Play by Bertolt Brecht. NY: Grove Weidenfeld. 1966.

Demetz, Peter. Brecht: A Collection of Critical Essays. NJ: Prentice-Hall. 1962.

Grossvogel, David. The Blasphemers: The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet. NY: Cornell University press. 1962.

Selden, Roman. A Reader 's Guide to Contemporary Literary Theory. England: Prentice Hall. Fourth Edition. 1997.

Weber, Betty Nance and Heinen Hubert (eds.). Bertolt Brecht: Political Theory and Literary Practice. Manchester University Press. 1980. ■

Noise of Whisper

Abdel Hameed Al Qaed

- 1 -

Am I stepping from my death
or proceeding to it
I am the revival king
whose blood never betrays
does the water die of lust to a flower
does the heart close
when it find itself overfilled with passion
the wild rage of youth
oh, the fading lust
how cruel you are
when you grip the flank

- 2 -

Leave the night alone
let the night sleeps alone
and waits for the dawn
dare to wake him up from his dreams
yours are dead dreams
you are all dead
let the night wake up alone
to shower with the water of my insanity

- 3 -

Trying to grasp the moment
escaping from me like a train
through my eyes
I plead to her
I beg her to stop
I seduce her with pearl and coral
I seek help of jinn
I give you some of my blood
I give you some of my mouth
just give me the stern of time
to stop the escaping moments

- 4 -

On the bottom: a deep dark abyss
With its legs open
to pull me down
On the middle: a shinning sawrd
seducing me
A broken heart
containing a bloody world
slipping out of my mouth
On top: a glowing light
pulling back quickly
I extend my hand fully
to hide in it
far away

Note:
"L'histoire de la pierre" de "Qassim Hasddad" paru dans le numéro 4 de "Thaqafat" est traduit par Ben Ammou Samira.